BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 46

PAUL SCHUMANN

DRESDEN



MIT 185
ABBILDUNGEN

VERLAG E.A. SEEMANN / LEIPZIG







BERÜHMTE

KUNSTSTÄTTEN

BAND 46 ▫ DRESDEN






DRESDEN

VON PAUL SCHUMANN

MIT 185 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1909

VERLAG VON E. A. SEEMANN




Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H., Leipzig

DRESDENS OBERBÜRGERMEISTER
HERRN GEHEIMEN RAT OTTO BEUTLER
GEWIDMET



INHALT

Zu den Abbildungen 5, 6, 7, 12, 14, 17, 19, 21, 23, 24, 35, 36, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 75, 77, 78, 80, 89, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 112, 113 und 114 hat die Königliche Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler teils die Klischees, teils die Vorlagen aus den Beständen der

„Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 21—23; Die Kunstdenkmäler Dresdens, bearbeitet von C. Gurlitt“

gütigst geliehen.

Die Abbildungen 2, 8, 9, 16, 26, 34, 39, 46, 52, 63, 64, 66, 76, 79, 81, 88, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 99 u. 110 sind nach Abbildungen des genannten Werkes reproduziert.

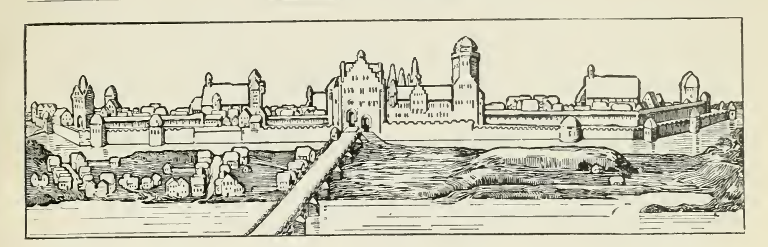


Abb. 1 Dresden-Altstadt 1529

DRESDEN IM MITTELALTER

DRESDEN EINE SCHÖNE STADT. Dresden genießt seit mehr als zwei Jahrhunderten den Ruf einer schönen und sehenswerten Stadt, einer Kunststätte ersten Ranges im Deutschen Reiche. Schon im Jahre 1731 sprach man von den sieben Wunderwerken Dresdens, und man bezeichnete als solche: 1. das unvergleichliche Zeughaus, 2. die in aller Welt berühmte Kunstkammer, 3. den recht königlich ausgezierten Stall, 4. die in ganz Europa jetzt berühmteste Elbbrücke, 5. das mit allen japanischen Kostbarkeiten versehene ostindianische Palais am weißen Tor in Alt-Dresden, 6. den seinesgleichen in Europa nicht habenden Zwingergarten, 7. das große und trefflich ausmöblierte Jägerhaus in Alt-Dresden. Auch der bekannte Abenteurer Baron Karl Ludwig von Pöllnitz sagt in seinen Memoiren 1729, Dresden gehöre zu den schönsten Städten der Welt.

Aber es scheint, als habe der Begriff einer schönen Stadt sich seit 200 Jahren etwas gewandelt. Pöllnitz weiß gar nichts zu erzählen von der schönen Lage Dresdens im Elbtale, wie er auch über Meißens herrliche Lage nicht ein Wort verliert. Er spricht ebensowenig von der schönen inneren Anlage Dresdens. Was ihm in der „schönsten Stadt“ starken Eindruck macht, sind im wesentlichen die Bauwerke, die eben als Wunderwerke angeführt wurden, dazu die Kunstschätze Augusts des Starken. Bemerkenswert ist dabei noch, daß er über den Zwinger durchaus abfällig urteilt.

Wenn wir heutzutage von der Schönheit einer Stadt sprechen, so denken wir zuerst an ihre natürliche Lage und an ihre baukünstlerische Anlage. In beiden Hinsichten bietet Dresden wie bekannt hervorragend Schönes. Wie köstlich liegt die Stadt im weiten Talkessel, ringsum von grünen Hügeln umschlossen, an beiden Ufern der Elbe da! Welch herrliche Bilder erschaut man von der Brühlschen Terrasse, vom Garten des japanischen Palais, von der Augustus-, der Marien-, der Carola- und der Albertbrücke, nicht minder von den ringsum liegenden Höhen! Wie angenehm ist es, durch die Straßen der inneren Stadt zu schlendern und überall Schönheiten zu genießen, ohne daß man je das Gefühl der Ermüdung, der Langweile, der Öde empfindet, das uns in den endlosen Straßen Berlins überkommt, das uns sogar im schönen Wien nicht immer fern bleibt! Diese Schönheiten Dresdens sind größtenteils schon seit Jahrhunderten vorhanden. Da möchte man fragen, ob sie mit Bewußtsein und Absicht geschaffen oder ob sie mehr zufällig geworden sind. Nun — dem Mittelalter und damit den Gründern Dresdens kam es bei der Anlage der Stadt keineswegs auf Schönheit an. Sie dachten daran überhaupt nicht. Sie strebten vielmehr nur nach Sicherheit des Wohnens, des Verkehrs, der Arbeit, des Erwerbs. In diesem Sinne planten und erbauten sie die Stadt so zweckmäßig als möglich; damit aber schufen sie allerdings die Grundlagen ihrer Schönheit, die ohne Zweckmäßigkeit undenkbar ist. Nicht wesentlich anders waren die Gesichtspunkte für die Veränderungen und Erweiterungen Dresdens in den folgenden Jahrhunderten. August der Starke dagegen hat — wenigstens für die 1685 abgebrannte Neustadt — nach ganz festen Grundsätzen einen Bebauungsplan aufgestellt, dessen ausgesprochenes Ziel die Schönheit des Stadtbildes im Sinne der Städtebaukunst des Barockstils war. Das 19. Jahrhundert hat zunächst durch die Beseitigung der Stadtmauern neue Schönheit erschlossen; des weiteren hat es neben einzelnen gelungenen Taten auch gar manche Begehungs- und Unterlassungssünden auf dem Gewissen. Neuerdings aber geht man mit Ernst daran, für die Veränderungen und Erweiterungen der Stadt Grundsätz planmäßiger Städtebaukunst zurückzugewinnen. Noch immer aber dürfen wir mit dem Baron von Pöllnitz sagen, daß Dresden zu den schönsten Städten der Welt zählt.

DIE ENTSTEHUNG DRESDENS. Der Kern von Dresden — die innere Altstadt und die innere Neustadt — ist im Laufe der Jahrhunderte zusammengewachsen aus einem slavischen Dorfe und einer planmäßig gegründeten deutschen Stadt. Nachdem die germanische Urbevölkerung zur Zeit der Völkerwanderung das Elbtal verlassen hatte, ließen sich in der zweiten Hälfte des 6. christlichen Jahrhunderts am rechten Elbufer Sorben nieder. Aus dem slavischen Rundling, dessen ursprüngliche Form man noch heute der Gestalt des Marktplatzes einigermaßen ansieht, entstand mit der Zeit das heutige Dresden-Neustadt. Vom rechten Ufer ging ein Teil dieser Slaven aufs linke hinüber. Daß dies Fischer waren, lehrt der uralte Name Fischergasse, leider jetzt in Brühlsche Gasse umgetauft. Der Bischof von Meißen gründete dann von Briesnitz aus in diesem slavischen Fischerweiler die Frauenkirche, die somit Dresdens älteste Kirche ist.

Zu dem slavischen Dorf am rechten und dem slavischen Fischerweiler am linken Elbufer kam nun als drittes die deutsche Stadt, ebenfalls am linken Ufer. Sie wurde im 12. Jahrhundert gegründet, sei es von dem Markgrafen Otto von Meißen aus dem Hause Wettin, sei es von seinem Sohne Markgraf Dietrich. Es war das die Zeit, als binnen zwei Jahrhunderten an 350 neue deutsche Städte durch planmäßige Gründung ins Leben traten. Die neue Stadt übernahm von der alten slavischen Ansiedlung den Namen Dresden: Drezdzany heißt Bewohner des Sumpfwaldes (drezga), Sumpfwaldleute.

Eben dieser Sumpfwald, nach dem Dresden genannt ist, ward bestimmend für die Anlage der neuen Stadt und damit noch heute für die Schönheit des Stadtkerns. Eine ganze Reihe von Teichen oder sumpfigen Niederungen im Westen, Süden und Südosten der Stadt — die Straßen Am See, Oberseergasse und Seestraße sind nach ihnen genannt — begrenzten die Fläche, innerhalb deren die Stadt sich ausbreiten konnte. Am innern Rande der Teiche zog sich die älteste Befestigungsmauer hin, die nur die slavische Fischeransiedelung draußen ließ. Dort wo die Elbe in ihrem gebogenen Lauf an ihrem südlichsten Punkte den Elbkessel erreicht, ward die Burg des Markgrafen errichtet; dort begann auch die Brücke, die bereits im 11. Jahrhundert erbaut wurde und Neu-Dresden, die jetzige Altstadt, mit Alten-Dresden, der jetzigen Neustadt, verband.

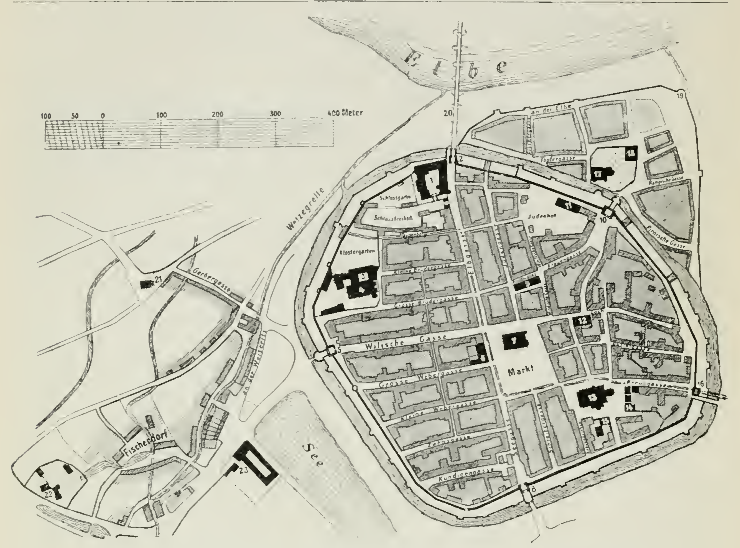


Abb. 2 Grundriß von Dresden-Altstadt Ende des Mittelalters
1. Schloß 2. Elb-(Brücken-)Tor 3. Franziskanerkloster 4. Franziskanerkirche 5. Wilsches Tor 6. Späteres Rathaus 7. Rathaus 8. Seetor 9. Brodbänke 10. Frauentor 11. Judenhaus 12. Baderei 13. Kreuzkirche 14. Pfarrhaus 15. Kreuzschule 16. Kreuztor 17. Frauenkirche 18. Maternihospital 19. Ziegeltor 20. Elbbrücke 21. Queckbornkapelle 22. Bartholomäuskapelle 23. Jakobihospital

DER STADTPLAN. Der Plan des Kerns von Dresden-Altstadt ist durchaus der typische, von den altrömischen Kolonialstädten hergenommene Grundriß, nach dem die deutschen Grenzstädte zur Zeit der Besiedelung der Slavenländer angelegt wurden: in der Mitte liegt der rechteckige Marktplatz, von ihm aus rechtwinkelig laufen nach Norden und Süden je zwei, nach Osten und Westen je drei Gassen, dazu kommen einige Seitengassen, die rechtwinkelig von der Nord-Südseite abzweigen; das Ganze bildet eine fast kreisrunde Fläche, deren äußerste Punkte nach den vier Himmelsrichtungen die Ausgänge der heutigen Schloß-, Frauen-, See- und Wilsdrufferstraße bildeten. (Vgl. Otto Richter, Abriß der geschichtlichen Ortskunde von Dresden S. 2.) Zu bemerken ist dabei allerdings, daß die östliche Hälfte der Altstadt nicht die Regelmäßigkeit der westlichen aufwies. Das lag wohl daran, daß hier das slavische Dorf

lag, dessen Gassen alle nach der Frauenkirche zustrebten, und daß hier — östlich vom Altmarkt — der Raum infolgedessen stark beengt war. Die beiden Hauptstraßen waren die Wilsdruffergasse, welche die Landstraße von Westen, von der reichen aufblühenden Bergstadt Freiberg her aufnahm, und die Elbgasse (jetzt Schloßstraße), welche den Verkehr über die Elbe nach Alten-Dresden und weiter gen Osten nach Bautzen und Schlesien zu vermittelte. Diese beiden Hauptverkehrsstraßen stießen und stoßen noch heute an der Nordwest-Ecke des Altmarktes zusammen. Rechtwinkelig aber zu jener ersten Hauptverkehrsader läuft eine dritte: die Elbe, die den Verkehr von Böhmen über Pirna nach Dresden und weiter über Meißen nordwärts leitete.

Man ersieht aus dieser Darstellung, daß der Grundriß Dresdens durchaus nach den Gesichtspunkten der Sicherheit und des Verkehrs aufgestellt worden ist. Er hat sich bis heutigentags als zweckmäßig erwiesen, obwohl der Gesichtspunkt der Sicherheit vor achtzig Jahren aufgegeben werden konnte. Der Verkehr aber hat erst in unseren Tagen die Fortsetzung der Wilsdrufferstraße nach Osten und damit die Anlegung der König-Johannstraße nötig gemacht.

Die Schönheit und Annehmlichkeit Dresdens beruht in erster Linie auf dem alten Grundplan der Stadt; es gibt keine zu breiten und keine zu langen Straßen, keine zu ausgedehnten Plätze. Muster von zu langen Straßen, die nirgends endigen, sondern immer wieder in derselben Richtung weitergeführt werden, bietet Berlin. Wie unerfreulich und ermüdend ist es, in solchen Straßen zu wandern! Wie angenehm dagegen in Dresden! Jede Straße der inneren Stadt endigt nach kurzer Zeit in einem Platze, sie führt somit zu einem Ziel, und von da kommt man bald wieder zu einem neuen Ziel, so daß man anmutig über die Entfernungen hinweggetäuscht wird. Vom Altmarkt zum Schloßplatz, zum Postplatz, zum Pirnaischen Platz oder zum Bismarck-Denkmal, von da zum Georgplatz, dann zum Pirnaischen, Amalien- und Zeughausplatz, zum Neumarkt, weiter zum Schloß- und Theaterplatz, von da zum Postplatz, zum Trompeter-, zum Wiener- und Bismarckplatz, zurück zum Wienerplatz, von da zum Viktoriahaus, das die Pragerstraße so reizvoll abschließt, dann zum Altmarkt, wieder zum Postplatz, zur Annenkirche, zum Freibergerplatz oder zur Falkenbrücke usw. Man ver-

gegenwärtige sich sodann, wie mannigfaltig alle diese Plätze gestaltet sind, wie bequem man zumeist an den Straßenwänden dahingehen kann und daß man nur ausnahmsweise, nämlich an der Ecke der Wilsdruffer- und Schloßstraße, am Postplatz und Pirnaischen Platz mit starkem Verkehr zu rechnen hat, so wird man leicht einsehen, wie eng die ich möchte sagen verkehrsmäßige Schönheit von Dresdens Altstadt mit dem uralten Grundplane zusammenhängt.

Anderer Art ist die Schönheit der Anlage von Dresden-Neustadt, denn dieser Stadtteil wurde erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach der alles zerstörenden Feuersbrunst von 1685 nach einem ganz neuen Stadtplane wieder aufgebaut, wobei man auf die frühere Anlage keinerlei Rücksicht nahm. Davon wird später zu reden sein.

DIE ÄLTESTEN BAUDENKMÄLER. Außer der allgemeinen Anlage der inneren Altstadt stammen auch die bedeutendsten Baudenkmäler Dresdens aus der Zeit der Stadtgründung, wenn auch keines mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist: außer der Frauenkirche das Schloß, die Augustusbrücke, die Kreuzkirche, das Kauf- und Rathaus.

Die Markgräfliche Burg ist sicherlich das älteste Gebäude der Stadt Dresden; denn nur in ihrem Schutze konnten die deutschen Kaufleute und Handwerker, die aus anderen Orten und Gegenden herbeikamen, sich ansiedeln. Die Burg stand im Zuge der Mauer, welche die Stadt umgab, und als feste Wehr am Ausgange der Brücke, die zuerst im 11. Jahrhundert an die Stelle der alten Fähre trat.

Mit der Brücke stand in festem Zusammenhange die Kreuzkapelle. Für Brücken zu sorgen galt ja im Mittelalter als ein frommes Werk; darum wendete die Geistlichkeit in vielen Fällen den Brücken ihre Fürsorge zu, indem sie ihnen z. B. die Einnahme eines Ablasses überließ oder den Opferertrag mit der Brückenkasse teilte. Ein solches enges Verhältnis zwischen Brücke und Kirche bestand auch von vornherein in Dresden. Die Kirche, die offenbar bei der Gründung der Stadt erbaut wurde, hieß ursprünglich Nikolaikirche nach dem Schutzpatron der Fischer und Schiffer, dem sie geweiht war. Im Jahre 1234 aber brachte Konstantia, die Tochter des Herzogs Leopold von Österreich, bei ihrer Vermählung mit dem Markgrafen Heinrich dem Erlauchten ein



Abb. 3 Übersichtsbild von Neudresden im Jahre 1521 nach einem Holzmodell im Grünen Gewölbe

Stück vom Kreuze Christi mit nach Dresden, und um 1230 soll ein Kruzifixus auf der Elbe schwimmend nach Dresden gekommen sein, der als schwarzer Herrgott von Dresden berühmt wurde. Zur Bewahrung der Kreuzreliquie oder des schwarzen Herrgottes oder beider ward an die Nikolaikirche eine Kreuzkapelle angebaut, die zuerst 1319 erwähnt wird. Der Name Kreuzkirche verdrängte im 14. Jahrhundert den alten Namen endgültig. Die reichen Einnahmen aber aus den Spenden der Wallfahrer, die zur Verehrung der Reliquie bald von weit und breit zusammenströmten, flossen in die Brückenkasse; die Verwaltung dieser Kasse erhielt den Namen Brückenamt. Im Jahre 1319 gewährte Papst Johann XXII. von Avignon aus einen Ablaß zur Wiederherstellung der durch eine Hochflut zerstörten Brücke.

Das älteste Kauf- und Rathaus stand frei auf dem nördlichen Drittel des Altmarktes. In ihm hatten die wichtigsten städtischen Gewerbe: die Tuchmacher, Schuhmacher, Kürschner, Bäcker und Fleischer ihre Verkaufsstellen, in ihm amtete zugleich der Rat, ein Verwaltungskörper, bestehend aus den Ratsmannen und den Schöffen (geschworenen Bürgern) unter Leitung des Bürgermeisters, indem er vor allem über Maß und Gewicht wachte.

Hiermit haben wir alles beisammen, was der Stadt Dresden in der ältesten Zeit ihre Bedeutung verlieh: die Burg des Landesherrn und die Stadtbefestigung, die Brücke mit der Kreuzkirche,



Abb. 4 Alte Kreuzkirche, 1760 zerstört

der Marktplatz mit dem Kauf- und Rathaus, dazu die Frauenkirche, die zwar außerhalb der Stadt in dem wendischen Fischerdorfe lag, aber doch auch für die Stadt hohe Wichtigkeit gewann. Denn da sie der Bischof von Meißen als christlicher Missionar zum ersten Stützpunkt seiner Werbetätigkeit im Elbtal oberhalb seines Sitzes machte, gewann sie allmählich ein solches Ansehen, daß sie im Verein mit der Markgrafenburg der Ansiedelung auf dem linken Elbufer das Übergewicht über das rechtselbische Alten-Dresden verschaffte.

DIE MITTELALTERLICHEN WOHNHÄUSER. Von allen diesen ältesten Bauwerken ist außer etwaigen Grundmauern nichts mehr vorhanden, nur daß eben die späteren Bauten des Schlosses, der beiden Kirchen und der Brücke auf der Stelle der alten stehen. Auch sonst ist aus dem Mittelalter herzlich wenig erhalten. Dresden war damals eine wenig ansehnliche Stadt. Noch im 15. Jahrhundert hatte sie schwerlich mehr als 6000 Einwohner. Die ältesten Häuser aber waren aus Holz und Lehm erbaut und mit Stroh gedeckt, später traten Fachwerk und Schindeldächer auf. Im 15. Jahrhundert mühen sich Rat und Markgraf



Abb. 5 Maria mit dem Kinde von der Marienapotheke um 1460

um die Wette, eine feuerfeste Bauart in Dresden heimisch zu machen: 1474 verspricht der Rat denen, die die Straßenseite ihrer Häuser in Stein bauen wollen, den dritten Teil des Kalkes, denen, die auf steinernen Grundmauern mit Ziegeln bauen oder statt eines Schindeldaches eines von Ziegeln errichten, ein Drittel der Ziegel; von 1486 an gewährte man denen, die hölzerne Häuser durch steinerne oder Schindeln durch Ziegel ersetzen, sogar die Hälfte des Kalkes und der Ziegel. Als aber 1491 eine große Feuersbrunst mehr als die Hälfte aller Häuser in Dresden in Asche gelegt hatte, bestimmte Herzog Albrecht unter anderem, daß alle Eckhäuser „ufs mynste eines Gemaches hoch steinern" gebaut und mit Ziegeln gedeckt werden müßten. Wer „zweien Gemach hoch auch steinern bauen würde", sollte noch besondere Unterstützungen erhalten, nur den Ärmeren ward nachgelassen, Hinterhäuser in

Holz und Lehm zu bauen, doch sollten die Dächer mit lattenen Sparren versehen werden, damit man sie leicht in Ziegeln umdecken könnte.

Man wird sich nach allem nicht wundern, daß von mittelalterlichen Gebäuden sich so gut wie nichts in unsere Tage hinüber gerettet hat. Das einzige Haus Dresdens, das aus der Zeit vor dem Brand von 1491 erhalten ist, die Marienapotheke, ist vielfach umgebaut worden. Das alte Wahrzeichen des Hauses, ein hölzernes und bemaltes Standbild der Maria mit dem Kinde, bewahrt das Dresdner Altertumsmuseum. Es entstammt der Zeit um 1460. Gotische Pfeiler und Wölbungen findet man noch im Erdgeschoß des Hauses Blockhausgäßchen Nr. 3 (Kohlenhandlung).

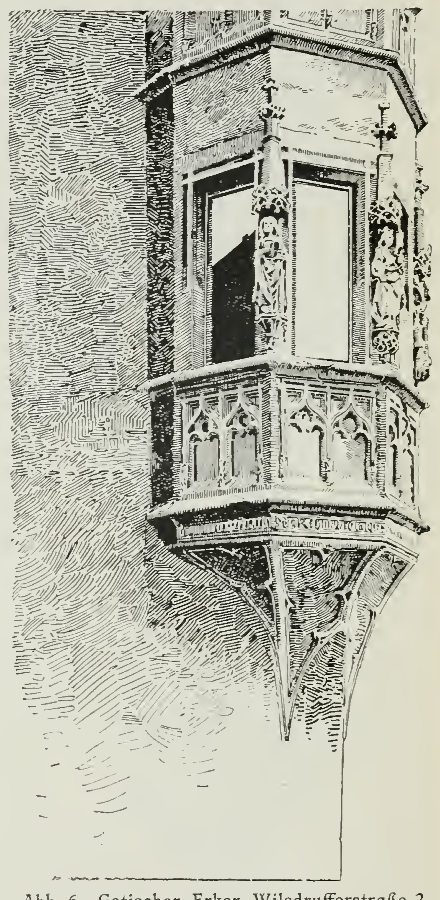


Abb. 6 Gotischer Erker Wilsdrufferstraße 2 Ecke Schloßstraße (Ursprünglicher Zustand)

Dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehört dann der Erker des Hauses Wilsdrufferstraße 2, Ecke Schloßstraße an; das zierliche Maßwerk der Brüstung wie die drei kleinen steinernen Standbilder des Apostels Johannes, der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind und des heiligen Christophorus sind reizvolle gotische Arbeiten. Von den vier Heiligen, die ehedem an vier Ecken des Altmarktes

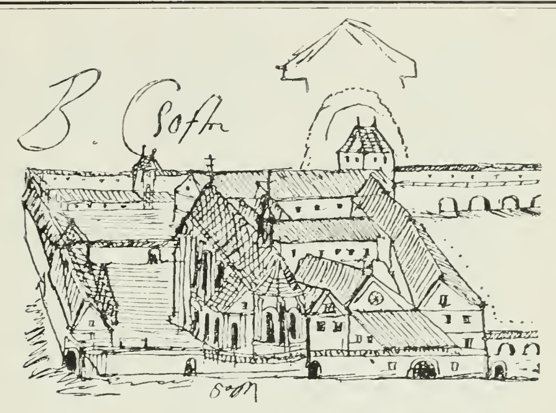


Abb. 7 Das Franziskanerkloster, Skizze von 1550
(Die Kirche ist die jetzige Sophienkirche)

standen, sind noch zwei vorhanden: der heilige Nikolaus von 1527, jetzt im Innern des Hauses Schössergasse 2 (Warenhaus Herzfeld) und Johannes der Täufer von 1522 (Altertumsmuseum). Mehrfach sind endlich noch gotische Fensterprofile erhalten, z. B. Webergasse Nr. 2, Ecke Altmarkt, ebenso Einwölbungen des Erdgeschosses, besonders schön Seestraße Nr. 2.

Die FRANZISKANERKIRCHE UND IHRE MITTELALTERLICHEN BILDWERKE. Weit älter als diese Reste ist die Franziskanerkirche, jetzt Sophienkirche. Leider ist sie durch die Restaurierung von 1864 in ihrem Äußeren verfälscht und innen wie außen der bezeichnenden Einzelheiten beraubt worden. Die Franziskaner oder Barfüßermönche kamen im 13. Jahrhundert nach Dresden und gründeten hier ein Kloster. Im Jahre 1265 muß das Kloster schon bestanden haben, denn damals hielt der sächsische Ordensprovinzial in Dresden ein Kapitel ab. Das Kloster erstreckte sich vom Ausgange der großen Brüdergasse bis zum Taschenberg, wo der Mönchsgarten lag. Die Kirche entstand im 13. und 14. Jahrhundert. Sie lag inmitten der Klosteranlagen nach der Stadtmauer zu und war wie alle Bettelmönchskirchen turmlos; sinnloserweise hat man ihr 1864 zwei Türme vorgesetzt. Überdies ruft die neue Schauseite den Gedanken an eine dreischiffige Kirche wach, während sie in der Tat noch heute zweischiffig ist. Sechs Bogen auf fünf frei-

stehenden und zwei angelehnten Pfeilern trennen die beiden Schiffe; die östlichen vier Bogen nebst ihren Pfeilern gehören einer älteren, die westlichen beiden Bogen und drei Pfeiler einer jüngeren Bauzeit an. Die beiden Chorhäupter waren aus dem Achteck gebildet. Das Gewölbe der Kirche mit reichem Rippenwerk stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

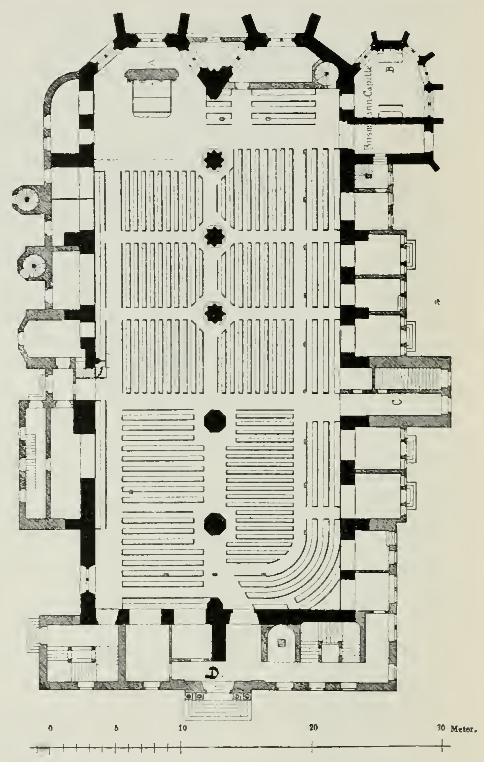


Abb. 8 Franziskanerkirche (jetzt Sophienkirche) Grundriß des Erdgeschosses Zustand vor 1864
A Altar von 1606 B Altar aus der Schloßkapelle
C Turm von 1730 D Tor von der Schloßkapelle

Besonders beachtenswert ist die Taufkapelle am Südchor, ehemals Bußmannskapelle genannt. Gegründet wurde sie zu Ende des 14. Jahrhunderts von dem hochangesehenen Dresdner Bürger Lorenz Bußmann, der 1387 in den Rat eintrat und bis zu seinem Tode 1412 viermal Bürgermeister war. Die unregelmäßig aus dem Zehneck gebildete Kapelle ist mit feingliedrigem Netzwerk gewölbt. Die fünf Runddinste durchbrechen in halber Höhe Konsole, die als Mann, Frau und Engel durchgebildet oder mit Blattwerk und Adler verziert sind. Zwei davon stellen den Bürgermeister Bußmann und seine Frau dar, die ältesten Bildnisse von Dresdner Bürgern.

Aus dieser Kapelle stammt eines der hervorragendsten Werke mittelalterlicher deutscher Plastik: das heilige Grab, das 1552

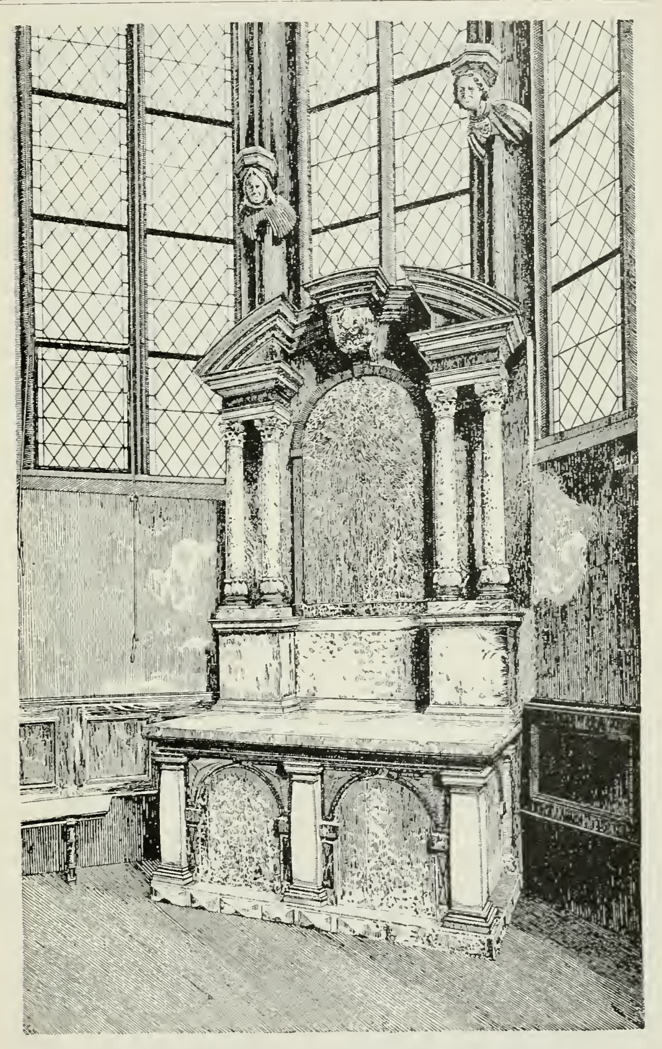


Abb. 9 Franziskanerkirche (jetzt Sophienkirche)
Bußmannskapelle mit dem Altar aus der Schloßkapelle

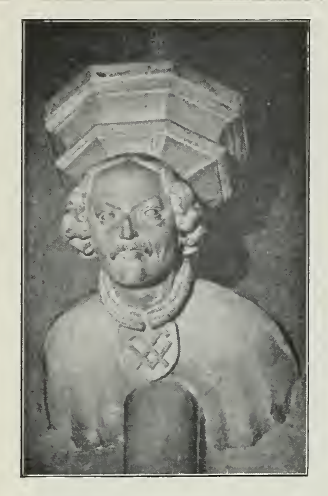


Abb. 10 Bürgermeister Lorenz Bußmann in der Bußmannskapelle der Franziskanerkirche (jetzt Sophienkirche) Um 1400



Abb. 11 Frau des Bürgermeisters Lorenz Bußmann in Sandstein gehauen in der Bußmannskapelle der Franziskanerkirche (jetzt Sophienkirche)

(Nach O. Richter, Geschichte der Stadt Dresden)

aus der Franziskanerkirche in die Bartholomäuskapelle, bei deren Abbruch in das Altertumsmuseum kam.

Der tote Erlöser liegt lang hingestreckt vor uns im Grabe. Dahinter stehen in Halbfiguren die drei trauernden Marien. Links und rechts schwingen kleine Engel Weihrauchfässer. Ein starker Wirklichkeitssinn durchdringt die Darstellung, aber ein hoher Ernst, eine tiefedle Auffassung liegt auf dem Antlitz Christi mit den geschlossenen Augen und den eingefallenen Wangen. Bitteres Leiden ist diesem Tode voraufgegangen, aber der große Dulder hat den Tod überwunden. Die Kunst hat wenig so eindrucksvolle Gebilde aufzuweisen wie dieses edle, von schwarzen Locken umrahmte Haupt. Nicht minder meisterhaft sind die drei trauernden Frauen gebildet. In edler vornehmer Haltung stehen sie da, das feine Oval des Gesichts vom Kopftuch umrahmt; stiller verhaltener Schmerz liegt auf den Zügen und mit ruhiger Geberde halten sie in den langen schmalen Händen ihre Salbenbüchsen, während sie



Abb. 12 Das heilige Grab aus der Bußmannskapelle der Franziskanerkirche (jetzt Sophienkirche) in Sandstein ausgeführt um 1400 (jetzt im Museum des Sächs. Altertumsvereins)

schweigend auf den toten Erlöser hinschauen. Die meisterhafte Behandlung der Gewänder trägt nicht wenig zu der vornehmen Wirkung der drei Gestalten bei.

Vier bewaffnete Krieger bewachen das Grab an seinen vier Ecken. Wie sie so bequem und lässig ohne jede Spur von Feierlichkeit oder innerem Anteil an dem großen Ereignis dasitzen, wirken sie in dem starken Gegensatz zu dem würdevollen Ernste der Grabgruppe fast erheiternd, dazu trägt auch der kleinere Maßstab dieser Figuren bei. Haar und Tracht der Wächter kennzeichnet das bedeutsame Werk als Schöpfung der Zeit vor 1400. Zu dem Altar gehört wohl auch die kniende Frau, die gleichfalls aus der Bartholomäuskapelle in das Altertumsmuseum kam; sie mag ein Mitglied der Familie Bußmann darstellen.

Gleich diesen Bildwerken bewahrt das Altertumsmuseum auch drei hölzerne spätgotische Figuren aus der ehemaligen Jakobikirche: St. Anna Selbdritt (mit Maria und Jesus auf den Armen), Johannes den Täufer und den heil. Jakobus. Ernste vornehme Auffassung eint sich in ihnen mit trefflichem Wirklichkeitssinn. Namentlich Jakobus mit seinem langen Bart, seiner kräftigen Nase und dem andächtigen Ausdruck in den Zügen wie in der eigen-

artigen Gebärde ist ein sehr schätzenswertes Werk. Leider sind die drei Standbilder durch den Anstrich in weißer Ölfarbe stark beeinträchtigt. Gurlitt hält den Jakobus für das letzte Werk katholischer Kunstauffassung in Dresden.

Endlich ist als eine tüchtige handwerksmäßige Schöpfung des späteren Mittelalters der Altarschrein mit der Anbetung der heiligen drei Könige zu nennen. Er stammt wahrscheinlich aus der ältesten Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt. Das Werk ist seiner trefflich erhaltenen alten Bemalung wegen besonders bemerkenswert.

DIE BURG DER MARKGRAFEN. In der ganzen Geschichte Dresdens prägt es sich, wie Otto Richter (Geschichte der Stadt Dresden I. S. 259) richtig bemerkt, aus, daß sie ihr Dasein, ihre Bedeutung dem Landesherrn verdankt; sie behielt immer den Charakter eines fürstlichen Wohnsitzes, dessen Blüte oder Rückgang von der größeren oder geringeren Fürsorge des Herrscherhauses abhing. Willig stellten Dresdens Bürger ihrem Beschützer und Landesherrn zu jeder Zeit Kriegsmannschaft, wie sie auch zu der Befestigung des wichtigen Elbübergangplatzes stets alles Erforderliche bereit stellten. Allerhand Rechte und Vorteile wurden ihnen für diese Dienste zuteil. Die Möglichkeit zu größerem Erwerb lag nicht vor; verheerende Kriege und Feuersbrünste zerstörten namentlich im 15. Jahrhundert immer von neuem den Wohlstand der Stadt. So blieb denn die Abhängigkeit der Stadt von den Fürsten immer weiter bestehen.

Kein Wunder, daß die markgräfliche Burg das wichtigste Gebäude Dresdens im Mittelalter war und blieb, zumal da sie auch als Kopf der Brücke für die Verteidigung von hohem Werte war. Das älteste Modell Dresdens zeigt uns denn auch die Burg als beherrschendes Bauwerk der ganzen Stadt. Die älteste Burganlage erstreckte sich vom Elbtor, dem heutigen Georgentor, längs der Elbe bis zum jetzigen großen Schloßturm, der damals noch nicht vorhanden war. Den nordwestlichen Abschluß nach der Brücke zu bildete der starke Hausmannsturm, d. h. Wächterturm, der festeste Teil der Burg. Der ganze Bau war in einfachen Formen gehalten und hatte nach allem, was wir darüber wissen, keine künstlerische Bedeutung. An den Hauptbau wurden weiter zwei Flügel angesetzt, zunächst der längs der Schloßstraße, sodann 1461—76 der westliche Flügel, der vom Hausmannsturm abzweigte

und u. a. die Kapelle enthielt, worin Martin Luther am 25. Juli 1517 vor dem katholisch gesinnten Herzog Georg gepredigt hat. Endlich erhielt das Schloß noch seinen südlichen Abschluß durch den vierten Flügel, der mit Erkern und Balkons geschmückt war und das Torhaus enthielt, das nach seiner Gestalt die Laterne hieß. Diese Erweiterungen ergaben sich aus dem erst allmählich sich steigernden Bedürfnis an Wohnräumen. Denn keineswegs haben die meißnischen Markgrafen dauernd in Dresden gewohnt. Zuerst tat dies Heinrich der Erlauchte im letzten Jahrzehnt seines Lebens 1277—88, dann sein Sohn Friedrich Clemme († 1316), der den Namen Herr von Dresden führte, dann aber nach langen unruhigen Zeiten erst wieder Markgraf Wilhelm I., der von 1387—1407 in Dresden wohnte, und schließlich die beiden Brüder Ernst und Albrecht, die von 1464 an gemeinsam und einträchtig regierten, bis sie 1485 zur Teilung schritten, welche die wettinischen Lande für immer zerriß. Offenbar hat die gemeinsame Hofhaltung der beiden Brüder zur Erweiterung der Burg 1471—76 geführt. Zu gleicher Zeit ließ übrigens Albrecht die Albrechtsburg in Meißen bauen.



Abb. 13 Ältestes Burgmodell



Abb. 14 Teil des Totentanzes vom Georgentor des Kgl. Schlosses 1533 (Tod, Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Pfarrgeistlicher)

DAS 16. JAHRHUNDERT

EINZUG DER RENAISSANCE IN DRESDEN. Die weitere Baugeschichte der Burg oder des Schlosses im 16. Jahrhundert ist ungemein wichtig, denn sie umschließt den Einzug der Renaissance in Dresden, die wie überall in Deutschland die Burg zum Schloß umwandelte, d. h. neben der Wehrhaftigkeit die Schönheit zur Geltung brachte. Die Dresdner Architektur hatte bis dahin keine große Rolle gespielt. Das wurde jetzt anders und zwar infolge des Annaberger Hüttenstreites. Beim Bau der Kirche zu Annaberg nämlich brach ein langwieriger Streit zwischen Annaberger und Magdeburger Steinmetzen aus, bei dem es sich um eine Verkürzung der Lehrzeit und um die Einführung der neuen Renaissanceformen handelte. Die Annaberger Steinmetzen waren auf der Seite des Fortschritts, die Magdeburger und Straßburger Dombaumeister traten für die alte Überlieferung ein. Herzog Georg stellte sich mit Entschiedenheit auf die Seite der Annaberger und verhalf ihnen zum Siege. Die Dresdner Bauhütte, das ist die Genossenschaft der Steinmetzen oder Architekten, unter Hans Schickentantz erhielt als Haupthütte die Führung der sächsischen Hütten. Damit aber trat Dresden an die Spitze der neuen Renaissance-Bewegung in Sachsen.

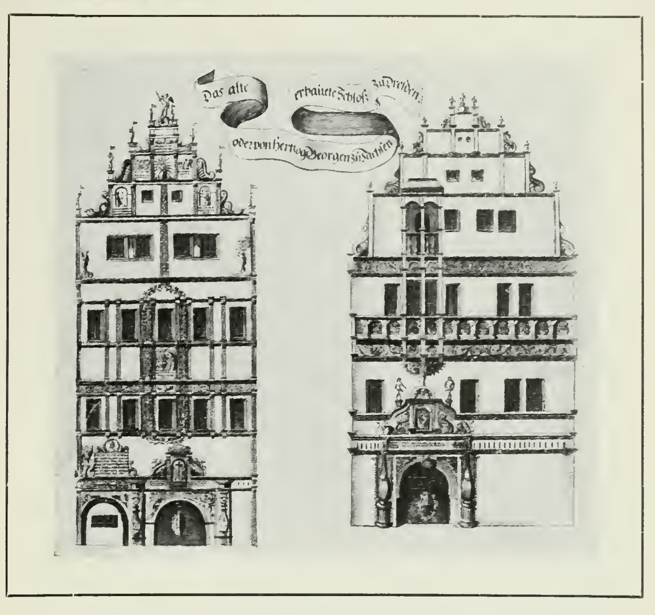


Abb. 15 Südseite und Nordseite des Georgentors am Kgl. Schloß nach Wecks Chronik Zustand bis zum Brande von 1701

DAS GEORGENTOR. Gelegenheit die neuen Formen zu zeigen gab der Umbau des alten Elbtors, den Herzog Georg im Jahre 1530 begann. Das Tor stand auf den beiden ersten Landpfeilern der Elbbrücke, die damals bis zum Anfang der jetzigen Schloßstraße reichte, und vermittelte die Verbindung von der Stadt zur Brücke sowie nach dem Elbufer. Bei dem Umbau handelte es sich darum, eine Verbindung zwischen dem Schloß und dem Tor herzustellen, dadurch aber den Zugang vom Schloß zur Brücke zu erleichtern. Der Unterbau des alten Elbtors wurde bei dem neuen Tor mit verwendet. Als Erbauer des neuen Georgenbaues ist von jeher Hans Schickentantz genannt worden, ohne daß sich dieses urkundlich belegen läßt. Jedenfalls zeigen die Formen des Georgenbaues, daß er nicht von einem Italiener herrühren kann. Der Georgenbau aber war ein turmartiges Bauwerk mit Giebeln auf allen vier Seiten,

geschmückt mit Bildsäulen, Erkern, ornamentierten Friesen, Wappen, Bildnis-Medaillons und Reliefs — ein kräftiges Zeugnis des neuen Kunstgeistes im 16. Jahrhundert, der die Architektur wesentlich dekorativ behandelte.

Der gewaltige Schloßbrand des Jahres 1701 hat leider den Georgenbau von Grund aus zerstört, so daß von dem stattlichen Gebäude nur wenige Reste übrig geblieben sind. Ein einheitlicher Gedanke ging durch seinen künstlerischen Schmuck: an der Nordseite war dargestellt, wie der Tod durch die Sünde in die Welt gekommen ist, an der Südseite die Erlösung der Welt von der Sünde durch Christi Opfertod. Dieser Gedankengang mochte dem Herzog Georg wohl naheliegen, denn der bedauernswerte Mann sah alle seine fünf Söhne und drei von seinen vier Töchtern dahinsterben, während des Baues starben seine Gattin Barbara 1534 und seine Tochter Magdalene, drei Jahre später sein letzter Sohn Johann. So pochte der Tod gewaltig an die Pforte seines fürstlichen Hauses. Kein Wunder, daß wir hier und anderwärts in der Stadt aus jener Zeit mannigfache künstlerische Hindeutungen auf den Tod finden. Mit der Darstellung des Todes aber einte Herzog Georg, der hartnäckige Verfechter des katholischen Glaubens inmitten eines Volkes, das sich mehr und mehr der protestantischen Lehre zuwandte, eine künstlerische Darstellung seines Glaubensbekenntnisses: eine Mahnung zugleich und ein Trost im Leid.

Von der Nordseite des Georgenbaues ist vor allem das Tor erhalten, das beim Umbau des Schlosses 1899 in den Schloßwinkel gegenüber der katholischen Hofkirche versetzt wurde. Am Schlußstein des Bogens ist eine kleine Scheibe mit einem Totenkopf angebracht; in den Zwickeln sehen wir in feinem flachem Relief das erste Elternpaar trauernd um das verlorene Paradies, links Adam mit der Hacke im Arm, rechts Eva mit dem Spinnrocken und einem Kind auf dem Schoß; beiderseits üppige Apfelzweige mit Blättern und Äpfeln, die Adam und Eva mit der Hand umfassen. Man sieht, wie sich der Künstler bemüht hat, die beiden Gestalten ohne Zwang in den Zwickeln unterzubringen und mit Hilfe der Apfelzweige den Raum anmutig zu füllen. Reich verziert sind die Füllungen der Pilaster, die Bogen, die Schäfte, die vortretenden beiden kandelaberartigen Säulen, die Füllungen des



Abb. 16 Das Georgentor des Kgl. Schlosses 1701—1893

Gesimses, hervorragend reizvoll die eigenartigen Kapitelle, nicht minder die Reigen von tanzenden Kindern an den Wülsten der Säulenschäfte. Die Inschrift zwischen den Verkröpfungen am Sims lautet:

Per invidiam dyaboli mors intravit in orbem
(Durch die Mißgunst des Teufels ist der Tod in die Welt gekommen.)

Die architektonische Bekrönung des Tores enthielt ein Relief, das 1899 beim Umbau zum Vorschein kam und jetzt mit anderen Resten in der Durchfahrt des Jagdtores bewahrt wird. Es zeigt in schlichter Umrahmung, wie Kain mißgünstig über das Gott wohlgefällige Opfer Abels den Bruder mit gewaltigen Keulenschlägen ermordet; links und rechts von diesem Relief standen die Bildsäulen Adams und Evas, darüber wand sich die Schlange in dem Geäst, das den Tragstein des Erkers umrankte.

DER DRESDNER TOTENTANZ. Erhalten sind ferner einige Wappen und der berühmte Dresdner Totentanz in Relief, der über dem zweiten Obergeschoß angebracht war und durch den Erker in zwei ungleiche Hälften geteilt wurde. Er steht jetzt links vom Eingange zum Neustädter Friedhof (Friedensstraße). Der Totentanz ist in vier Reigen gegliedert: ein von Schlangen und Bandwerk umschlungener Tod, die Schalmei blasend und ein Weinglas emporhaltend, eröffnet den ersten Reigen; ein zweiter, der mit Totengebeinen die Trommel rührt, führt den zweiten Reigen an; ein dritter mit der Sense schließt den ganzen Zug. Den ersten Reigen bilden die Vertreter des geistlichen Standes: der Papst mit der dreifachen Krone und dem Hirtenstab; der Kardinal mit Hut und Stab; Bischof und Abt mit Krummstab und Mitra, der Domherr mit Doktorhut und Hermelinmantel, ein Priester mit einem Kreuz in der Hand (Monstranz?) und ein gebückt dahinschreitender barhäuptiger Mönch, der ein Buch in der Hand trägt. Im zweiten Reigen schreiten die höchsten Vertreter der weltlichen Macht: Kaiser Karl V. mit Schwert, Krone und Szepter; der König oder Kurfürst (?) mit Schwert und geschultertem Szepter; der Herzog Georg der Bärtige (der nach dem Tode seiner Gattin den Bart lang wachsen ließ) mit dem Orden des goldenen Fließes, dem Rosenkranz und dem Schwert; der Kanzler als höchster Beamter des Hofstaates und der Ritter; den dritten Reigen, bei dem man ebenso wie im vierten den voranschreitenden Toten vermißt, führt der Hauptmann der Landsknechte; es folgt der Gelehrte oder Ratsherr und der Steinmetz Hans Schickentantz mit Spitzhacke und Winkelmaß (der Schöpfer des ganzen Werkes), weiter ein Stadtknecht mit Hellebarde und Schwert, der Bauer mit Dreschflegel und Krummschwert und der Bettler mit der Krücke. Den vierten Reigen endlich bilden die Äbtissin mit dem Krumm-

stab, die Bürgersfrau, die Bäuerin mit der Riese, die das Kinn verhüllt, und mit Gänsen im Sack auf dem Rücken. Hieran schließt sich als letzte Gruppe der Wucherer mit der Geldtasche am Gürtel und einem Geldsack im linken Arm, den er ängstlich umfaßt, denn ein Bettler von einem Knaben geführt nimmt bittend vor ihm den Hut ab. Den Schluß bildet der Tod mit der Sense.

Bei der Deutung einiger Personen kann man zweifelhaft sein; es kommt indes wenig darauf an, ob man den einen als König oder Kurfürst, einen zweiten als Graf oder Ritter, einen Dritten als Ratsherrn oder Gelehrten anspricht. Bezeichnend für das Werk ist die Stimmung des unentrinnbaren Todesverhängnisses, das über allen schwebt: mit dumpfer Ergebung, meist starr geradeaus blickend, schreiten sie eilends vorwärts, als könnten sie nicht anders, und nur Herzog Georg schaut trauernd zu seinem Kanzler zurück, der ihm die Rechte unter den Arm schiebt, und auch die behäbige Äbtissin nimmt sich etwas Zeit. Der Künstler hat die Gefolgschaft des Todes in Gruppen zu Dreien angeordnet, innerhalb deren jeder seinen Vordermann anfaßt. Nur der Priester und der Mönch bilden eine Gruppe zu zweien. Die Charakteristik einzelner Personen ist meisterhaft, wirksamer aber in ihrer eindringlichen Kraft ist die Todesstimmung, die über dem ganzen liegt. Davon ist nur die letzte Gruppe auszunehmen, die mehr ein Lebensbild darstellt und auch im Stil sich von den anderen Gestalten unterscheidet. Diese Gruppe nebst dem abschließenden Tode ist fast zwei Jahrhunderte jünger als der übrige Totentanz. Als am 25. März 1701 das Schloß zum größten Teil abgebrannt war, wurde der Totentanz herabgenommen und der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt übergeben. Fünf Figuren fehlten; an ihrer Stelle führte der Dresdner Bildhauer Johann Emanuel Brückner die genannte Gruppe aus; sie verleugnet den Stil ihrer Zeit nicht.

Von dem südlichen Teile des Georgenbaues sind noch weniger Reste erhalten als vom nördlichen. In den Zwickeln des einen Tores waren Löwe und Lamm dargestellt, die den Tod und die Schlange „dämpfen“. Über dem Sims befand sich ein Kruzifix mit zwei Kindern am Fuß des Kreuzesstammes. Von dem anderen Tore sind in den Zwickeln die rund umrahmten Bildnisse des Herzogs Georg und seines Sohnes des Herzogs Johann mit breitem

Hute, Federn und Wappen erhalten, breit modellierte Arbeiten von trefflicher Charakteristik.

BILDWERKE DER FRÜHRENAISSANCE. Aus derselben Zeit der Frührenaissance stammen nur noch wenige andere Werke der Architektur und der Plastik. Dahin gehört zunächst eine reich mit Masken und Blattzier belebte Treppentür im Flur des Hauses Schloßstraße 20. Weiter der Aufsatz des ehemaligen Portals am Pflugschen, später Rennerschen Hauses, Altmarkt Nr. 20 aus dem Jahre 1538 (im Altertumsmuseum). Links und rechts je ein Bildnis in rundem Rahmen, darstellend Herzog Georg und seine Gattin Barbara von Polen, offenbar nach älteren Bildnismedaillen gefertigt. In der Mitte ein müder, bärtiger Greis mit einem Totenkopf, dicht an ihn geschmiegt ein Kind, darunter zwei auf Delphinen reitende Jungen. Die Allegorie auf die Vergänglichkeit alles Irdischen ist auch hier bezeichnenderweise mit dem vom Tode so schwer heimgesuchten Fürstenpaar in Verbindung gebracht. Dem gleichen Gedankenkreise gehört ein Türaufbau an, der im Hausflur des Hauses Schloßstraße 1 eingemauert ist und in anderer Umrahmung genau dasselbe darstellt. Nur daß der Greis hier noch deutlicher das Kind auf den Totenkopf hinweist. Die Zwickel der umrahmenden Bogenstellung umschließen zwei Wappen. Die Krönung über dem Fries bildet eine Scheibe mit einem männlichen Kopf zwischen zwei Anläufen. Die Inschrift unten lautet:

Quam cito marcescet flos hic properantibus annis
Praecipiti cursu vita caduca fugit.

Auf den Tod deutet auch das Relief eines Kindes, das auf einem Totenkopf schläft, im Giebelaufbau des Hauses Schreibergasse 1, Ecke Altmarkt, das allerdings erst Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Dagegen finden wir noch ein Rundbildnis des Herzogs Georg an dem Hause Kleine Schießgasse Nr. 3 (katholische Bürgerschule) und besonders bemerkenswert ist der Runderker an dem Hause Frauenstraße Ecke Neumarkt, der über einem reichprofilierten Unterbau einen reizenden Fries mit tanzenden Kindern und darüber mehrfach gegliederte und verzierte Brüstungsgesimse aufweist. Es ist wohl möglich, daß auch diese Werke von dem Meister des Georgenbaues Hans Schickentantz herrühren, doch kommt auch Meister Bastian Kramer in Frage. Jedenfalls



Abb. 17 Runderker Frauenstraße Ecke Neumarkt Um 1530

ist die Regierung des Herzogs Georg für den künstlerischen Aufschwung Dresdens überaus wichtig gewesen. Er zuerst hat etwas für die Verschönerung Dresdens geleistet, das bezeugt Johann Cochläus, der 1527—39 Domherr von Meißen war, indem er 1533, also noch vor der Vollendung des Georgenbaues, sagt:

„Wo dieser Fürst regiert, da werden Häuser und Güter von Tag zu Tag werter und großgültiger denn zuvor, und seiner Fürstlichen Gnaden Fürstenlager, die feine Stadt Dresden, ist innerhalb 30 Jahren so groß gebessert in Gebäuden und Befestigungen, daß sie mit Gottes Hülfe auch wohl vor den Türken bleiben und sich Jahr und Tag aufhalten möchte, und wer sie in 30 Jahren nicht gesehen, der würde sie jetzt nimmer kennen. Daher gibt auch Gott Glück durch allerlei Zufälle, daß jetzt hier ein Haus gern

1000 Gulden gilt, welches vor 30 Jahren nicht 300 gegolten hätte. Es werden auch solche Häuser von neuem gebaut, die auf dem Lande und in manchen Städten für herrliche Schlösser wären anzusehen.“

BEFESTIGUNGEN. Bei der Wichtigkeit der Befestigungen Dresdens für die Anlage und die Schönheit der Stadt müssen wir auch hierauf noch kurz eingehen. Schon im Jahre 1520 begann Herzog Georg Dresdens Festungswerke zu verstärken, weil er als Anhänger der katholischen Lehre Angriffe von seinem Vetter dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen-Wittenberg, dem Beschützer Martin Luthers, und von seinem gleichfalls lutherisch gesinnten Bruder Heinrich fürchtete. Das gesamte abendländische Europa aber fühlte sich bedroht durch die Türken, die im Jahre 1453 den Hellespont überschritten, dem oströmischen Reiche ein Ende gemacht, sich der Hauptstadt Konstantinopel bemächtigt hatten, und nunmehr in immer neuen Kriegszügen strebten, ihr Reich nach Westen hin zu erweitern. Aus diesen Gründen verordnete Herzog Georg, daß die alten Mauern Dresdens beseitigt würden und „die Stadt vermittels eines Walles und dazu gehöriger Werke, auch mit einem Wassergraben fortifiziert werden sollte“. Bei der Kreuzpforte begann der Umbau, der sich allmählich übers Seetor bis ans Elbtor erstreckte, und danach wurde auch die Frauenkirche nebst den dazu gehörigen Gassen in die Befestigungslinie eingezogen: die erste Dresdner Einverleibung. Allerdings waren diese neu einverleibten Teile Dresdens von den älteren noch durch die alte Mauer mit ihren Toren und Türmen getrennt, so daß Dresden damals aus drei Teilen bestand, der alten Stadt, der neuen Stadt und Alten-Dresden (jetzige Neustadt rechts der Elbe). So war nunmehr Dresden von Wällen und Wassergräben umgeben, dazu kamen vier starke Außenwerke: vor dem Wilsdruffer Tor, westlich vom Seetor, bei der heiligen Kreuzpforte und am Pirnaischen Tor.

Auf Herzog Georg folgte im Jahre 1539 sein Bruder Heinrich, dessen kurze Regierungszeit (bis 1541) dadurch bemerkenswert wurde, daß er sofort im ganzen Lande und damit auch in Dresden die Reformation einführte. Ihm folgte (1541—53) Herzog Moritz, ein Fürst von hohem Ehrgeiz, der von seinem kleinen Lande aus hohe Politik zu treiben begann und mit entschiedenem Erfolg in den Gang der Ereignisse in Deutschland eingegriffen hat. Er

nahm dem Kurfürsten Johann Friedrich sein Land, brachte die sachsen-wittenbergische Kurwürde an sich und vereinigte die meisten wettinischen Lande unter seinem Szepter. Damit erlangten die albertinischen Wettiner die entschiedene Vormacht, während die ernestinischen Wettiner auf die thüringischen Länder beschränkt wurden.

Es galt jetzt, die neu erworbene Macht gegen etwaige Angriffe zu verteidigen, es galt auch der neuen Würde durch künstlerische Taten Glanz zu verleihen. Beiden Aufgaben unterzog sich Moritz. Schon im Jahre 1546 ging er daran, die Befestigungswerke Dresdens nach einer neuen Art — der sogenannten altitalienischen — noch mehr zu verstärken und zu erweitern. Moritz bestimmte selbst, daß die Befestigungsweise von Gent und Antwerpen als Vorbild dienen sollte. Den Entwurf dazu machte Caspar Vogt von Wierandt. Er begann vor allem den noch immer unbefestigten Flecken Alten-Dresden am rechten Elbufer in gleicher Weise wie die linkselbische Stadt mit Wall und Wassergraben zu umziehen. Zugleich vereinigte er die beiden Städte, indem er damit einen Streit über das Baurecht kurzer Hand erledigte, zu einer einzigen Stadt, deren Magistrat seinen Sitz in Neu-Dresden, der jetzigen Altstadt erhielt. Hier wurden dann die Gräben erweitert und vertieft und die beiden wichtigsten Tore, das Wilische und das Brückentor, umgebaut und verstärkt sowie durch Basteien und Wälle gesichert, das Salomonistor wurde neu errichtet und der Rest der alten Mauern innerhalb der neuen Befestigungen, der den Frauenkirchenbezirk noch von dem übrigen Dresden schied, beseitigt. Den Zug dieses Mauerrestes bezeichnet die damals angelegte Moritzstraße. Dadurch erhielt Dresden zugleich einen zweiten Markt, der im Gegensatz zum früheren, nun Altmarkt genannten, den Namen Neumarkt erhielt. Noch heute sieht man am Grundriß wie am Stadtbilde, daß der Neumarkt einst der Mittelpunkt einer besonderen Ansiedelung gewesen ist. Denn alle alten Straßen des Viertels nehmen ihre Richtung nach der Frauenkirche: die alte pirnaische Gasse (jetzt Landhausstraße), die rampische Gasse (einst Ramtiz- oder Rampoldische Gasse genannt nach dem Dorfe Ranvoltitz, das ein deutscher Ansiedler, namens Ranvold oder Rampold gegründet hatte), die große Fischergasse (offenbar die älteste, nach den slavischen Fischern genannt, jetzt Brühlsche Gasse) und die Töpfer-

gasse (nach den Töpfern, die ihre Brennöfen der Feuergefährlichkeit wegen außerhalb der Mauern errichten mußten). Von der Schönheit des Stadtbildes am Neumarkt wird später zu reden sein.

DIE DRESDNER BRÜCKE. Mit der stärkeren Befestigung Dresdens steht auch eine wesentliche Veränderung der Brücke im Zusammenhang. Zu allererst mag sie aus Holz gebaut worden sein, sehr bald aber trat an deren Stelle ein Bau mit steinernen Pfeilern und hölzernem Überbau. Im Jahre 1318 beschädigte eine Hochflut den Oberbau in erheblicher Weise. Damals wurden steinerne Pfeiler erbaut, auch steinerne Bogen aus pirnaischem Sandstein eingefügt; das Geld zum Bau ergab der schon erwähnte Ablaßbrief. Schon 1343 machte eine Elbflut einen dritten Ausbau nötig, und nunmehr erhielt sich die Brücke fast unverändert 200 Jahre lang. Sie hatte zu damaliger Zeit 24 Pfeiler und 23 Bogen. Fünf von diesen 24 Pfeilern und 4 Bogen wurden zugeschüttet, als Herzog Moritz 1546 die Befestigungen Dresdens bis unmittelbar an das Elbufer vorrücken ließ. Derselbe Fürst ließ auch auf der Altstädter Seite ein neues Brückentor errichten, das sogenannte schöne Tor, das mit der Brücke zu den „sieben Wunderwerken“ des alten Dresdens zählte. Es stand noch auf der Brücke selbst und hatte außer einem großen rundbogig geschlossenen Mitteltor noch zwei kleine rechteckige Seitentüren, flankiert von viermal drei toskanischen Säulen. Den Fries schmückten sieben kleine Provinzialwappen, über den beiden kleineren Türen waren zwei große Wappen mit den Kurschwertern und dem Rautenkranz angebracht. Die Brücke in ihrer damaligen Gestalt hatte auf beiden Seiten statt der Geländer nur Zinnen, die natürlich nur einen schlechten Schutz gewährten, so daß wiederholt bei heftigem Sturme Fußgänger zwischen den Zinnen hindurch in den Strom geweht wurden. Die Brücke war gepflastert, hatte aber an beiden Ufern und zwischen dem neunten und zehnten Pfeiler in der Mitte je eine hölzerne Zugbrücke, die zu Kriegszeiten leicht abgebrochen werden konnte, wie dies z. B. im schmalkaldischen Kriege noch geschah. Erst nach dieser Zeit wurden die Zugbrücken an den Ufern durch steinerne Bogen ersetzt. In diesem Zustand nun verblieb die Brücke bis zur Zeit Augusts des Starken, unter dem für Dresden eine ganz neue Zeit anbrach.

UMBAU DES SCHLOSSES. Im Jahre 1547 begann Moritz den

Umbau des Schlosses. Während der ersten Jahre seiner Regierung hatten ihm seine politischen Pläne, die Verhandlungen und Kriege keine Zeit gelassen, an solche häusliche Angelegenheiten zu denken. Sowie er aber den Kurhut errungen hatte, drängte es ihn, der erweiterten Machtfülle auch äußerlich einen glänzenden Ausdruck zu geben. Der Bau, der bis dahin „eine unregelmäßige Aneinanderhäufung unscheinbarer Bauten" gewesen war, genügte weder den Bedürfnissen seiner Hofhaltung noch seiner Prunkliebe. Alsbald ließ er den westlichen Flügel, der vom Eckturm nach der Stadt zuging, abbrechen. Dafür ward der Nordbau jenseits des Turmes in gleicher Länge weitergeführt, ein neuer Westbau errichtet und damit der Hof auf die doppelte Größe gebracht. Der Turm nimmt seitdem die Mitte des neuen Moritzbaues ein. In dem gewaltigen Hofe, der damit, wie gleichzeitig in Heidelberg, zum Mittelpunkt und Glanzpunkte des ganzen Schlosses wird, wird der Turmseite die viergeschossige Laube vorgelegt, in den Ecken entstehen die prächtigen Treppentürme mit ihren Wendeltreppen. Das ganze Schloß erhält einen „einheitlichen Schmuck durch heitere Fresken und stolze Sgraffitodekorationen, wie ein prächtiger Teppich breiten sich Farbe und Gold über alle Flächen aus und über dem Hauptgesims erheben sich gewaltige kriegerbekrönte Volutengiebel. Alte Abbildungen erwecken auch in uns noch schnell den Eindruck des Strahlend-Phantastischen, den der Schloßhof sicherlich machte."

Den ganzen Bau beaufsichtigte der Vertreter des Herzogs Hans Dehn-Rothfelser; den Entwurf machte der Festungsingenieur Caspar Vogt von Wierandt, den Moritz aus Österreich berief und 1545 als Oberzeug- und Baumeister über den Festungsbau des ganzen Landes setzte. Dieser Caspar Vogt, der nach dem Vorbilde von Antwerpen und Gent die neuen großartigen Befestigungen Dresdens schuf, berief italienische Künstler nach Dresden und machte damit den Schloßbau zu einer Schule der neuen ausländischen Kunstweise. Damals sah Dresden zum ersten Male r e i n e Renaissanceformen und welch gewaltigen Eindruck sie auf die deutschen Steinmetzen machten, davon zeugen zahlreiche kleinere Werke, die in der Folge entstanden.

JUAN MARIA VON PADUA. Der bedeutendste unter diesen Italienern war Juan Maria aus Padua. Er war 1520 in Venedig, 1527 als Gehilfe Jacopo Sansovinos bei der Herstellung der Reliefs

im Santo zu Padua tätig, 1536 arbeitete er am Belvedere auf dem Hradschin zu Prag, 1549 am Schloß Stern bei Prag. Bald darnach kam er nach Dresden. Nach Moritzens Tode wandte er sich nach Polen. Wie Gurlitt nachweist, hat er bis 1554 unter dem Namen il Mosca das Grabmal des Erzbischofs Nikolaus Dzierzgowski im Dom zu Gnesen und 1555 die Tuchhalle zu Krakau errichtet. Auch in England ist er möglicherweise später tätig gewesen. Juan Maria arbeitete mit an den reichverzierten Friesen und Pilastern der beiden nördlichen Treppentürme im großen Schloßhof. Er schuf auch die Hauptteile des Portals der ehemaligen Schloßkapelle, das heute am Eingang zum Stallhof am Jüdenhof steht. Die Kapelle selbst lag westlich neben dem Schloßturm und war vom Schloßhof aus zugänglich, die Feuersbrunst 1701 hat sie vernichtet.

DAS PORTAL DER SCHLOSSKAPELLE. Das herrliche Portal, einst seiner Farbenpracht wegen das goldene Tor genannt, ist als römischer Triumphbogen gestaltet. Zwei Paar korinthische Säulen auf hohen Sockeln tragen ein reich gegliedertes Gebälk mit köstlich verziertem Fries mit Zahnschnitt, Eierstab, Konsolen usw., darüber eine Attika mit der bewegten, lebhaften Auferstehung Christi im Relief, links und rechts davon in Nischen zwischen den flachen Pilastern Jesaias und Paulus, obenauf der auferstandene Christus mit der Fahne, links der Glaube mit dem Kelch, rechts die Stärke mit der Säule. Zwischen den Säulen in Nischen links Johannes der Täufer mit Buch und Lamm, darunter Johannes der Evangelist mit Kelch und Adler, rechts der gehörnte Moses mit den Gesetzestafeln, darunter Petrus mit Schlüssel und Tafel. Die hölzerne Tür umrahmen verzierte Pilaster mit Bogen. Das Relief im Mittel zeigt Christus mit der Ehebrecherin, links davon das Kurwappen, rechts das der Wettiner, darüber in der Attika den Wahlspruch der sächsischen Kurfürsten: VDMIE = Verbum Domini Manet In Aeternum (Das Wort Gottes bleibet in Ewigkeit).

Die ganze Herrlichkeit der Renaissance strahlt von dem Werke wieder. „Es ist weitaus die edelste Portalkomposition der ganzen deutschen Renaissance, in Schönheit der Verhältnisse, Klarheit der Komposition, Anmut der Ornamente und Feinheit der Gliederung den Geist durchgebildeter Hochrenaissance verkündend." (Lübke,

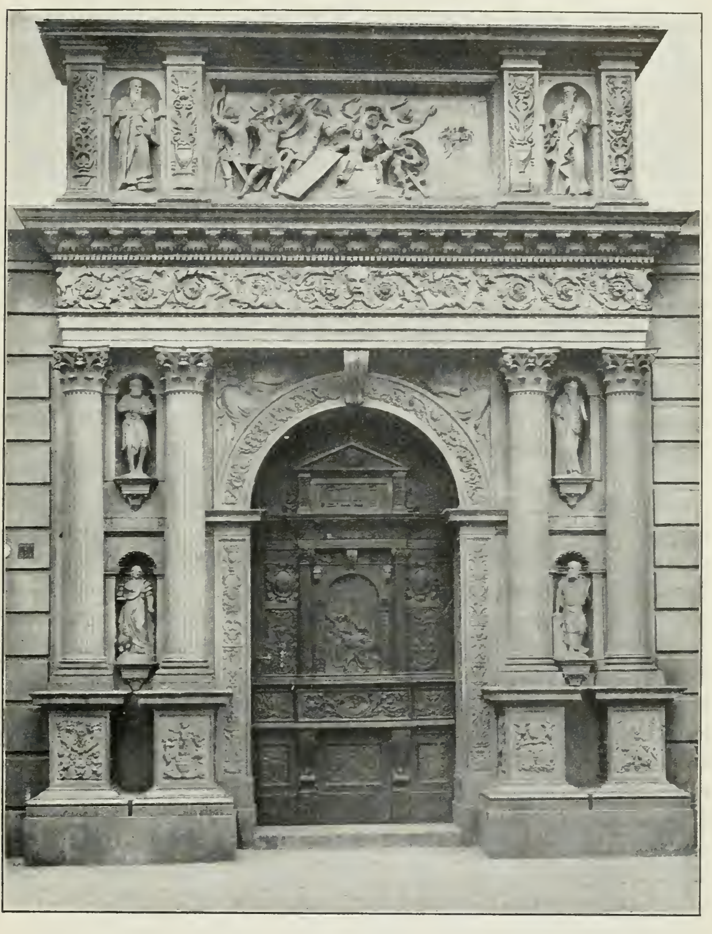


Abb. 18 Tor der ehemaligen Schloßkapelle 1555 (jetzt am Jüdenhof)
(Phot. Tamme)

Deutsche Renaissance II, 331.) Welch ein unerschöpflicher Reichtum der Ornamentik tritt uns entgegen! Wie fein und anmutig sind die Einzelheiten durchgebildet! Wie aus einem Guß steht

das klassisch vornehme Werk in einer harmonischen Abgeschlossenheit vor uns, wenn wir es als Ganzes auf uns wirken lassen.

Betrachten wir einläßlich alle Einzelheiten, so schwindet ja dieser Eindruck der Einheitlichkeit hier und da: die beiden Tugenden sind etwas schwerfällig und stehen zurück hinter der freieren Gestaltung des auferstandenen Christus. Nicht minder groß ist der Unterschied zwischen dem kraftvoll und lebendig empfundenen Täufer und dem akademisch braven Evangelisten Johannes, nach Gurlitt einer späteren Ergänzung um 1730. Ja, man wird nicht fehl gehen, wenn man mit Steche das ganze Tor als ein gemeinsames Werk der italienischen und der deutschen Steinmetzen, die zugleich am Schloßbau tätig waren, betrachtet. Der Entwurf zu dem ganzen Werk, abgesehen von der Attika, darf Juan Maria zugeschrieben werden, von dem zugleich die korinthischen Säulen nebst dem Sims und der sonstigen Ornamentik herrühren. „Der Schmuck der Pilaster verrät deutlich die Art der lombardischen Renaissancedekoration: wie an den oberitalischen Portalen ist es ein kandelaberartiger Aufbau, aus dem Ranken herauswachsen, die mit kleinen Schildern und Fruchtschnüren behangen sind. Dieses Ornament führt uns auch auf venezianische Einflüsse zurück. Das Schmücken mit kleinen Schildern, Masken, Vögeln und antiken Fabelwesen hatte sich in Venedig, Brescia und Padua besonders entwickelt: hier war die Heimat der reichverzierten Pilaster. Das Antikisieren in Kostüm und Haartracht, am Kapellentor in der Viktoria in den Bogenzwickeln bemerklich, ist das Merkmal venezianischer Hochrenaissance. Man wird also nicht fehl gehen, wenn man den Hauptschmuck des Tores dem Juan Maria da Padua zuschreibt.“ (Mackowski Nosseni S. 13.) Die gesamte figürliche Plastik dagegen, die hölzerne Tür sowie der Schmuck der Säulensockel gehören ganz oder teilweise den deutschen Meistern an, die damals in Dresden wirkten. Die Attika aber mit dem Relief der Auferstehung dürfte noch jünger sein, jedenfalls von einem deutschen Meister herrühren, der italienisches Kunstempfinden in sich aufgenommen hat.

Sehr geschickt ist übrigens an dem Relief der Ehebrecherin vor Christo die perspektivische Verkürzung der Säulenarchitektur des Saales, der den Schauplatz der Handlung bildet. An dem obern Relief aber ist bemerkenswert, wie der Künstler die Fläche

von unten nach oben immer weiter zurückgehen läßt, um dadurch die Tiefenperspektive und mehr Raum zu gewinnen. Vorn sehen wir in leidenschaftlicher Bewegung die bestürzten Krieger, denen der auf dem leeren offenen Grabe sitzende Engel verkündet, daß Christus auferstanden ist. Ein einziger Krieger im Gegensatz zu seinen aufgeregten Kameraden schläft noch rechts vom Engel an das Grab gelehnt. Im Mittelgrunde sehen wir die drei Marien ihre Gedanken über das große Ereignis austauschen, im Hintergrunde stehen die drei Kreuze von Golgatha. Das Ganze ist in seiner lebendigen Darstellung ungemein anschaulich. Der geistige Gehalt des ganzen Portals ist entschieden protestantisch. Die Darstellung Christi und der Ehebrecherin an der Tür deutet auf die Vergebung der Sünden hin. Das alte Testament mit seiner Gesetzesstarrheit (Moses) ist überwunden, das Neue Testament (Johannes, Petrus) bringt die Erlösung. Die Inschriften oben weisen auf Jesaias 7 und Römer 3. Bei dem Propheten finden wir die Prophezeiung auf die Geburt Christi, im dritten Kapitel des Briefes an die Römer aber steht der grundlegende Satz des evangelischen Bekenntnisses: „So halten wir nun dafür, daß der Mensch gerecht werde ohne des Gesetzes Werke allein durch den Glauben." Und zwar durch den Glauben an Christus den Auferstandenen, der aus dem Grabe verschwunden ist und oben segnend mit der Fahne des Triumphators über Sünde und Tod steht. Nur dieser Glaube gibt die wahre Stärke des Christen.

Wir wundern uns bei dem protestantischen Gehalt des Werkes nicht, daß das Portal nach dem Übertritt Augusts des Starken und seines Nachfolgers zum Katholizismus aus dem Schloßhof verwiesen und an die protestantische Sophienkirche versetzt wurde. Dort hat es gestanden von 1737—1864.

TREPPENTÜRME DES SCHLOSSES. Ebenso wie das Tor bieten auch die drei Treppentürme das Bild gemeinsamer Arbeit italienischer und deutscher Künstler. Die konstruktiven Teile, wie die Treppenspillen, die Umrahmungen der Türen und der steigenden Fenster zeigen die üblichen gotischen Formen, die verkleidende Architektur ist, wie Gurlitt richtig bemerkt, weiter entwickelt aus der Architektur der Treppentürme an den Schlössern zu Meißen, Wittenberg, Torgau und Berlin. Die reiche pflanzliche Ornamentik der Füllungen und Bogen, die kolossalen

Träger der Bogen, die Kapitelle, die Figurenfriese, alles deutet auf die italienische Renaissance, aber die Ausführung ist ungleich, zum Teil herb in den Linien und mager in den Formen. Das meiste mag von deutschen Steinmetzen ausgeführt sein, besonders wohl die derben Scherze, die hier und da vorkommen; doch daß auch der Paduaner Juan Maria an der Ausführung teilgenommen hat, bezeugen seine Buchstaben JM oder JPM, die an dem nordöstlichen Turm mehrfach vorkommen. Als italienische Arbeiten erkennen wir — mit Gurlitt — die Füllungen der Pilaster, die geistreich behandelten Kapitelle und namentlich die Reliefs der Friese.

Die beiden Haupttreppen am Nordbau bestehen aus einem zylindrischen Kern mit ansteigenden Fenstern in fünf Geschossen. Die umkleidende Architektur springt mit drei Seiten des Fünfecks aus den Hofecken hervor. Das Erdgeschoß ist niedrig, die Portale sind mit Hermen und Karyatiden eingerahmt; kraftvoll massige Pilaster mit reichen Verzierungen tragen einen Austritt mit elegantem Eisengitter. Darüber erheben sich schlanke Pilaster mit korinthischen Kapitellen in freier geistreicher Behandlung. In der Höhe des Hauptgesimses stehen wir auf einem zweiten schmaleren Austritt; den Abschluß bildet ein Rundbau mit Kuppeldach.

Am nordöstlichen Turm von 1549 sind die kolossalen Träger heldenhafte Krieger, darunter Simson mit dem Eselskinnbacken und ein zottiges nacktes Menschenpaar. In den Zwickeln sind Adam und Eva dargestellt, in den Reliefs der unteren Postamente ein liegender Hirsch, der den Baum des Paradieses mit Adam und Eva als Geweih trägt, anderseits ein Widder mit dem Opfer Kains. Im oberen Fries ein wildbewegter Reiterkampf, an den Risaliten Einzelgestalten, z. B. ein nackter trommelnder Krieger, an den Kapitellen Büsten in der Mitte, an den Ecken Füllhörner, darauf sitzende Kinder, die die Deckplatte mit dem Rücken tragen und den Schinkenplatz nach außen recken. Am nordöstlichen Treppenhaus sind die Träger als Hermen auf einem Menschenfuß gebildet. „Die Ornamente in den Füllungen neigen noch mehr zum Possenhaften und Komischen, wenigstens an den Postamenten, deren eines als Hauptmotiv den Unterkörper eines Mannes bis an die Hüfte zeigt“. Reiche geistvoll behandelte Kapitelle und Kindergestalten in den Füllungen der Pilaster weisen auf italienischen


Abb. 19 Schmiedeeiserner Türklopfer vom Kgl. Schloß
Um 1550

Ursprung hin. Weiter finden wir statt der Eckvoluten und an den Verkröpfungen des Frieses Pane, in den Rücklagen Bilder aus dem trojanischen Kriege: den Kampf an den Schiffen, eine weitere Kampfesszene und die Erstürmung der Stadt nebst der Flucht des Äneas. (Gurlitt S. 360.)

Der südwestliche Treppenturm ist anders angeordnet: verzierte Pilaster an den Ecken tragen das schneckenartig emporsteigende Gesims, aus dem Kapitell des vordersten Pfeilers am Erdgeschoß schauen zwei bärtige Männer heraus, einer mit Maßstab und Zirkel, den Hut auf dem Kopfe, der andere barhaupt und glatzköpfig mit Winkel und Klöppel. Vielleicht haben wir in diesen beiden den Architekten des Schlosses Caspar Vogt von Wierandt und seinen Bauleiter Sebastian Kramer zu erblicken.

ALTAN IM GROSSEN SCHLOSSHOF. Endlich ist noch der Altan zu besprechen, der allerdings bei der Erneuerung des Schlosses im Jahre 1896 wesentlich verändert worden ist, indem er über zwei Meter weiter vorgerückt und auch sonst stark umgestaltet wurde.

In vier Geschossen erhebt er sich bis zum Turmansatz: das unterste Geschoß zeigt die toskanische, das zweite die jonische Säulenordnung, die Säulen des dritten und vierten Geschosses sind korinthischer Art. Alle sind wie überhaupt die gesamte Architektur des Altans mit feinem Formgefühl ausgeführt, besonders anmutig die zierlichen korinthischen Säulen. Schöne Verhältnisse



Abb. 20 Großer Schloßhof Nordseite Zustand vor 1896

zeichnen das Werk durchweg aus und sichern ihm eine wohlgefällige Wirkung. Wesentlich ist das Motiv der flachen Pilaster oder Wandstreifen über den Kapitellen der drei Untergeschosse, gegen welches sich die Bogen totlaufen, ein Motiv, das, wie schon Steche bemerkt, besonders glanzvoll an der Plassenburg bei Kulmbach (1554—69) angewandt ist. Die Reliefs an der Brüstung des ersten Obergeschosses stellen Szenen aus der kriegerischen Geschichte der Israeliten nach der Erzählung im Buche Josua dar und mögen in allegorischer Weise die Siege des Herzogs Moritz über den Kurfürsten Johann Friedrich und Kaiser Karl V. verherrlichen. Ob diese Reliefs von Hans Walter herrühren, ob sie derselbe Künstler geschaffen hat, wie das Relief der Auferstehung am Kapellentor, muß dahingestellt bleiben.

Außer Juan Maria aus Padua waren damals bei den Arbeiten am Schlosse noch andere Italiener tätig; nämlich der von Vasari gerühmte Maler Francesco Ricchino sowie die beiden Brüder Benedikt und Gabriel de Thola. Von ihnen rührten die Sgraffito-



Abb. 21 Das Denkmal für den Kurfürsten Moritz (nach 1553)
(Seit 1895 an der Brühlschen Terrasse)

malereien her, mit denen die Schauseiten des Schlosses außen wie nach dem Hofe zu geschmückt waren. Die beiden Thola malten auch 1563 die Decke des steinernen Saales über der Kapelle. Von diesen Malereien ist nichts erhalten; erhalten ist dagegen noch ein Teil von den gemalten hölzernen Decken, die Hans Willkomm und Georg Fleischer mit ihren Gesellen ausführten, nämlich in dem sogenannten Wettinzimmer, neu eingerichtet im Jahre 1892. Erhalten sind auch noch die im zartesten Relief stukkierten Decken des sogenannten Porzellanzimmers sowie des grünen Gewölbes, die (nach Gurlitt S. 363) eng verwandt sind mit genuesischen Werken des 16. Jahrhunderts.

Endlich bewahrt das Altertumsmuseum zu Dresden noch einige Reste aus dem alten Schlosse: eine eiserne Ofenplatte mit der Darstellung eines Ritters, einen Türgriff und einen trefflich gearbeiteten Türklopfer, beide aus Schmiedeeisen.

DAS MORITZ-DENKMAL. Am 9. Juni 1553 ward Kurfürst Moritz in der blutigen Schlacht bei Sievershausen, in der er Kaiser Karls V. Verbündeten Markgraf Albrecht von Brandenburg-Kulmbach besiegte, tödlich verwundet. Zwei Tage darauf starb er. Noch heute wird im historischen Museum zu Dresden sein durchschossenes Kamisol, die blutbefleckte rot-weiße Feldbinde und die Kugel, die ihn durchbohrte, aufbewahrt; die durchschossene schwarze Rüstung hängt in der Fürstenkapelle zu Freiberg. Großes hatte der weitblickende, kluge und tatkräftige Fürst für sein Land getan. In gerechter Würdigung seiner bedeutsamen Regierung ließ ihm sein Bruder und Nachfolger August (1553—86) alsbald ein Denkmal errichten, das erste Denkmal, das einem Wettiner gesetzt wurde. Es erhielt seinen Platz an der Stelle, bis zu der die erneuten Befestigungswerke Dresdens beim Tode Moritzens gediehen waren: an der Spitze der Pirnaischen oder Hasenberg-Bastei. Heute steht es an der Brühlschen Terrasse unterhalb des Belvedere.

Unter einem nicht ganz richtig durchgeführten dorischen Säulenbau stehen in prächtigen Rüstungen die beiden fürstlichen Brüder: Kurfürst Moritz zur Linken, gedrängt von dem Knochenmann, der ihm das abgelaufene Stundenglas hinhält, übergibt dem Bruder das Kurschwert. Ihre Helme stehen am Boden. Am Himmel erscheint die Dreifaltigkeit: Gott Vater mit der Weltkugel in Wolken,

Christus mit dem Kreuz und die herniederschwebende Taube. Zur Seite zwischen den Säulen steht links in Trauer und Witwenkleid Moritzens Gattin Agnes von Hessen, zur Rechten hinter August dessen Gemahlin Anna von Dänemark. Das Denkmal steht auf Konsolen und trägt auf seitlichen Tafeln ausführliche Inschriften zu Ehren des Kurfürsten Moritz. Der Entwurf des Denkmals ist in seiner Einfachheit nicht ohne Größe, doch fehlt es der sorgfältigen Ausführung an Leben und Schwung. Noch wirksamer möchte es gewesen sein, wenn es im Glanz von Gold und Farben erstrahlte, wie es uns die Zeichnung des Hofmalers Zacharias Wehme von 1591 zeigt, die einer nicht zustande gekommenen Erweiterung des Denkmals zugrunde gelegt werden sollte.

Wer das Moritz-Denkmal geschaffen hat, ist gänzlich unbekannt. Man hat das ansehnliche Werk u. a. dem Bildhauer Hans Walter zugeschrieben. Dieser Künstler war 1526 zu Breslau geboren, er mag um 1550 nach Dresden gekommen sein und errang sich hier eine hochangesehene Stellung. Er wurde Bürgermeister und starb im Jahre 1600.

DRESDEN DIE STADT DER RENAISSANCE. Nicht mit Unrecht sagt Lübke, Dresden sei recht eigentlich in Norddeutschland als die Stadt der Renaissance zu bezeichnen. In der Tat hat sich schwerlich während des 16. Jahrhunderts irgendwo in Norddeutschland eine reichere Kunsttätigkeit entfaltet als in Dresden. Eine ganze Reihe hervorragender und tüchtiger Künstler haben damals hier neben- und nacheinander gewirkt, und die sächsischen Fürsten haben der vornehmen Pflicht, der Kunst freigebige Gönner zu sein, in reichem Maße genügt. Kurfürst August (1553—86) hat allerdings gerade in Dresden weniger Bauten errichtet als seine Vorgänger und Nachfolger; aber um die Verwaltung und die Kultur Sachsens, um Bergbau, Gewerbe, Landwirtschaft und Gartenbau erwarb er sich die größten Verdienste, so daß sich das Land unter seiner Regierung im blühenden Wohlstande befand. In den Reichtümern aber, die er selbst aufhäufte, schuf er die Mittel, die seine Nachfolger, die beiden Christiane, befähigten, ihrer Neigung zu künstlerischer Pracht um so freier die Zügel zu lassen.

Zweierlei Verdienste aber kommen dem Kurfürsten August für Dresden als Kunststätte zu: er berief zwei Künstler nach Sachsen,

die hier ihr Bestes geleistet haben: Paul Buchner von Nürnberg und den Italiener Giovanni Maria Nosseni aus Lugano, und dazu begründete er die kurfürstliche Kunstkammer.

DIE KUNSTKAMMER. Auf die Kunstkammer gehen in ihrem Ursprunge die meisten der gegenwärtigen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zurück, die den Ruhm Dresdens als einer der ersten Kunststätten Europas begründet haben. Die Lust zum Sammeln von Kunstwerken war in der Renaissance zuerst in Italien neu aufgelebt. Berühmte Sammler waren Alfons der Große von Aragon, König von Neapel (um 1450), zahlreiche Päpste, darunter als sammelkräftigster Alfons' Zeitgenosse Paul II., ganz besonders aber die Mediceer Cosimo, Pietro, Lorenzo Magnifico und Papst Leo X., von deren herrlichen Sammlungen die Inventare Kenntnis geben. Als Schatzkammern begannen diese Kunstsammlungen, allmählich stiegen sie zu immer höherem Kunstwert empor. Was jene Sammler geleistet haben, davon zeugen noch heute die vatikanischen und die Florentiner Museen. Mit der Renaissancekunst kam die Lust am Sammeln als fürstlicher Sport über die Alpen nach Deutschland. Berühmte Kunstsammler waren Herzog Albrecht V. von Bayern († 1579) und Kaiser Rudolph II. (1576—1612), welche ungeheure Summen ausgaben, um ihre Kunstkammern zu füllen. Albrecht V. hatte in Italien die Herrlichkeiten der neuen Kunst kennen gelernt und wollte nach dem Muster der italienischen Fürstenhöfe seinen Hof einrichten: man nannte ihn wie Lorenzo de Medici den Vater der Musen, den Prächtigen, den Goldbrunnen, der alle geistigen Gebiete überströme und befruchte; sein Zeitalter wurde als das mediceische in Bayern gepriesen. Die von ihm gesammelten Schätze bilden den Grundstock der späteren Hofbibliothek, Schatzkammer, Münzsammlung und reichen Kapelle; auch legte er durch seine Ankäufe von Antiken den Grund zum späteren Antiquarium in München. (Janssen VI, 123/1). Außer seiner Kunstkammer hinterließ er seinem Sohne eine Schuldenlast von 2 300 000 Gulden. Noch größer war die krampfhafte Sammelwut Rudolphs II. „Seine Sammlungen in den großen Sälen der Prager Burg gehörten allerdings zu den vornehmsten und kostbarsten aller damals vorhandenen, und in seinem Nachlaßverzeichnis von 1612 berechnete man den Wert seiner Kunstkammer auf 17 Millionen in Gold." Aber auch hier stand dem

eine Schuldenlast von nicht weniger als 30 Millionen gegenüber, so daß kaum noch ein lediges Pfandstück gefunden werden konnte. Auch handelte es sich bei diesen Sammlern um kein eigentliches Kunstverständnis; neben wertvollen Kunstwerken wurde auch wertloser Kuriositätenkram angekauft, und in der Kunstkammer standen diese Raritäten ohne jede Ordnung und Wertabstufung bunt durcheinander.

Nicht viel anders war es in Dresden. Hier wandte sich, wie gesagt, zuerst Kurfürst August, wohl angeregt durch das Beispiel seiner fürstlichen Zeitgenossen, dem Sammeln zu. In einem Punkte unterschied er sich gründlich von jenen beiden: wirklich kostbare Kunstwerke kaufte er überhaupt nicht — als er Gemälde in Rom bestellen wollte, fand er, daß der ‚Mallohn' zu hoch sei — er kaufte nur nach seinen Mitteln und hinterließ seinen Nachfolgern keine Schulden, sondern im Gegenteil reiche Barmittel. In bezug auf Kunstgeschmack stand er also noch wesentlich unter Albrecht und Rudolf. Sein Hauptinteresse erschöpfte sich im Gewerbe und Handwerk, ganz besonders in der Technik.

Die Moral des Sammelns, um einen Ausdruck Jakob Burkhardts zu brauchen, stand bei ihm größtenteils auf dem Standpunkte der Rarität, auf dem Glück zu besitzen, was kaum ein anderer oder gar kein anderer hatte. So erwarb er teils durch Kauf, teils als Geschenke eine große Anzahl von Merkwürdigkeiten und Kunstwerken mannigfacher Art, die er dann von 1560 an in sieben Zimmern über seinen eigenen Wohngemächern im Schloß aufstellen ließ. Ein erstes Inventar von 1587 gibt Kunde vom Inhalt dieser Kunstkammer. Heute würde man vielleicht eher von einem technologischen Museum sprechen. Die Sammlung umfaßte zahlreiche Geräte für Geometrie, Astronomie, Meßkunst und jede Art der Technik; man sah da Erd- und Himmelsgloben, Uhren aller Art, Datumzeiger, Lesegläser, sämtliche Hilfsmittel zum Zeichnen, Schrittzähler, darunter einen von dem berühmten Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer; ferner kostbare Landkarten, ausgestopfte Tiere, zahlreiche Werkzeuge für Tischler, Drechsler, Schlosser, Goldschmiede, Barbiere und Wundärzte; ferner Feuerzeuge, Schreibmaterialien aller Art, Stempel und Petschafte, Schach, Mühle und andere Spiele, Prismen, Wagen und Gewichte, eine kostbare Büchersammlung von 288 Stück, Hirschgeweihe, Gemsen-

hörner, allerlei Geräte zum Fisch- und Vogelfang, Modelle zu Maschinen und Gebäuden u. v. a.

Daneben kam auch die Kunst zu ihrem Recht. Wir lesen von künstlichen, teilweise sehr kostbaren Schreibtischen, darunter einem aus Marmor und Jaspis, der mit einem Positiv (kleine Orgel) verbunden war, von dem Bildhauer und Bildschnitzer Christoph Walter (1534—84). Dieses hervorragende Werk ist noch jetzt im historischen Museum zu Dresden. An Erzeugnissen der Plastik werden erwähnt Nachbildungen der vier Tageszeiten von Michelangelo aus Alabaster und ein Standbild des Mars von Giovanni da Bologna. Unter den Gemälden sind zahlreiche Bildnisse teils zeitgenössischer Fürsten, z. B. des Herzogs August und seiner Gemahlin Anna von dem Leipziger „Fürstenmaler" Hans Krell von 1551, jetzt in der Galerie, auch ein Bildnis Christians III. von Dänemark, jetzt im historischen Museum, Landschaften von Hans Bol, Adam und Eva von Lucas Cranach d. Ä. (jetzt in der Galerie) u. m. a.

Auch auf Kupferstiche und Holzschnitte erstreckte sich des Kurfürsten Sammeleifer. Teils hingen sie gerahmt an den Wänden, z. B. Ansichten von Venedig und Antwerpen, teils waren sie in eine ganze Reihe von Sammelbänden eingeklebt oder eingeheftet. Erwähnt werden namentlich wieder „Ansichten von Städten und Gebäuden, ferner Abbildungen römischer Altertümer, Szenen aus der biblischen Geschichte von berühmten Meistern, namentlich von Virgil Solis, Wappen, Stammbäume, Fürstenbildnisse, Darstellungen von Turnieren, festlichen Aufzügen und allerlei höfischem Zeremoniell". (Vgl. Victor Hantzsch S. 231.)

Besondere Teilnahme schenkte Kurfürst August der Kunst des Drechselns. Er selbst beherrschte sie in hohem Maße und drechselte mit großer Vorliebe. Nicht weniger als 165 Stück „elfenbeinernen Zeugs, so der Churfürst zu Sachsen Herzog Augustus eigener Person gedrehet", wurden am 12. Oktober 1586 dem Kunstkämmerer David Uszlaub in die Kunstkammer zu setzen übergeben: gedrehte Kugeln, Büchsen, Schachteln, Schalen, Becher und ähnliche Geräte. Andere gedrehte Stücke der Sammlung stammten von den Hofdrechslern Georg Wecker und Egidius Löbenigk, einem geborenen Bayern. Noch andere waren Geschenke des Königs von Dänemark, des Erzherzogs Karl von Österreich und der Herzöge von Bayern und Florenz. Die meisten dieser Werke — von Löbenigk gegen 40,



Abb 22 Positiv (Orgel und Schreibepult mit altarartigem Aufbau) von Christoph Walther 1584

von Wecker über 50 — befinden sich im Elfenbeinzimmer des Grünen Gewölbes. Seinen beiden Hofdrechslern und anderen Hofhandwerkern lieh der Kurfürst zuweilen sein Handwerkszeug, wenn er Arbeiten bei ihnen bestellt hatte, die sie mit ihrem eigenen Handwerkszeug nicht ausführen konnten. (Hantzsch S. 228.)

„Ferner befanden sich in der Kunstkammer mehr als 200 Gefäße aus verschiedenen Steinen, namentlich aus Serpentin von Zöblitz und aus Marmor von Weißensee hergestellt.“ Damit im Zusammenhange steht endlich eine „Sammlung von 32 verschiedenen sächsischen Gesteinsarten, die auf des Kurfürsten Geheiß Johann Maria Nosseni zusammengebracht und auf ihre technische Verwertbarkeit hin geprüft hatte. Darunter befanden sich mehrere Arten Serpentin von Zöblitz, buntfarbige Schiefer von Niederplanitz bei Zwickau, roter Marmor mit weißen Punkten und ein grüner, rotgefleckter Stein von Wildenfels, schwarzer Basalt von Stolpen, vom Pöhlberge bei Annaberg und vom Schneeberg bei Grünau, Amethyst von Warmbad, Jaspis von Langenlungwitz u. v. a.“

Das Sammeln von heimischem Marmor und andern Gesteinsarten, wovon die Kunstkammer zeugt, betrieb Kurfürst August ganz planmäßig, und er hat dadurch die sächsische Plastik kräftig gefördert; denn die Bildhauer gewöhnten sich dadurch daran, anstatt wie bisher nur in Sandstein auch in edlerem Stein zu arbeiten. Der Künstler, dessen sich der Kurfürst dabei bediente, war Nosseni.

PAUL BUCHNER. Zunächst müssen wir indes Paul Buchners gedenken, der 1559 in Kurfürst Augusts Dienste trat und Dresden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sein künstlerisches Gepräge gab. Ein großer künstlerischer Geist war Buchner nun allerdings nicht. Er war 1531 zu Nürnberg geboren und hatte dort bei seinem Vetter Leonhard Danner das Handwerk eines Tischlers und Schraubenmachers gelernt. Danner fertigte Schraubenwerke, die zum Brechen der Mauern bei Belagerungen dienen sollten. Im Auftrage Kaiser Karls V. brachte Buchner solche Schraubenwerke nach den Niederlanden; in der Folge erhielt er am Hofe zu Brüssel Anstellung als Schraubenmacher, auch in England war er fünfzehn Monate tätig. Dann aber trat er in Augusts Dienste, der gleichfalls ein Schraubenwerk zu besitzen wünschte, und hier schwang er sich allmählich zum maßgehenden Manne in Kunstsachen auf. Während er zunächst allerlei Kleingerät, Werkzeuge,

Wagen usw. anfertigte, wußte er sich dem Kurfürsten allmählich als Unterhändler wie durch Befriedigung kleiner Wünsche immer beliebter, ja ganz unentbehrlich zu machen, auch erwies er sein Geschick für das Bau- und Befestigungswesen, und so brachte er es allmählich dahin, daß er schließlich im Jahre 1576 an Stelle des Grafen Lynar zum Oberzeugmeister ernannt wurde. Damit erhielt er maßgebenden Einfluß auf das ganze Befestigungswesen Sachsens und Dresdens und ward er gegenüber den sämtlichen Hofhandwerkern der Vermittler und Vollstrecker des fürstlichen Willens.

Zu einer bedeutenden künstlerischen Tätigkeit kam es unter Kurfürst August nicht. Bemerkenswert ist nur der Bau des Zeughauses, weil „es der erste Bau der reiferen Renaissance in Dresden ist." Die Einzelheiten des Baues, den wohl Caspar Vogt entworfen hat, weist Gurlitt Paul Buchner zu. Das Gebäude ist noch im Albertinum erhalten, von der äußeren Architektur, von den Giebeln, den wappenhaltenden Kriegern usw. ist allerdings nichts mehr vorhanden. Nur von den vier Toren stehen noch die beiden an der Westseite. Weiter wurden die Befestigungsarbeiten vollendet. Am Schloß geschah wenig, nur daß die Säle einen neuen Fußbodenbelag aus Marmor erhielten, den Nosseni besorgte.

GIOVANNI MARIA NOSSENI. Giovanni Maria Nosseni kam im Januar 1575 nach Dresden. Dieser Künstler, der einen so entscheidenden Einfluß auf Dresdens Kunst gewann, war am 1. Mai 1544 zu Lugano geboren und entstammte einer Bildhauerfamilie von handwerksmäßiger Tüchtigkeit, die er selbst wohl zu Hause sich zu eigen machte. Nach seiner Lehrzeit ging er im Jahre 1577 in die Fremde. In Mailand, Padua, Venedig, Florenz mag er tätig gewesen sein und die Eindrücke der großen Kunstwerke in sich aufgenommen haben, welche der Bildhauer Sansovino und seine Schüler, ferner die Architekten Scamozzi und Palladio, die Maler Tizian, Tintoretto und Veronese teils eben schufen, teils kürzlich geschaffen hatten. Auch Michelangelos und Giovanni da Bolognas Werke muß er kennen gelernt haben.

Die Berufung Nossenis nach Dresden hing mit Augusts Bestrebungen, das Kunsthandwerk zu heben, zusammen. Besonders lag ihm die Kunst des Drechselns, die er selbst betrieb, am Herzen. „Als nun im Jahre 1574 nahe bei dem Städtchen Weißensee neue

Alabasterbrüche entdeckt wurden, suchte er nach einem Künstler, der aus dem schönen weichen Stein allerlei Gefäße drehen und Schmucksachen fertigen könne.“ Graf Johann Albrecht von Sprinzenstein, der im Jahre vorher als Gesandter des Großherzogs von Florenz in Dresden gewesen war, empfahl dem Kurfürsten Nosseni. Im Januar 1575 kam dieser mit einem Gesellen in Dresden an. Zunächst fertigte er aus dem neuentdeckten Alabaster einige kleine kunstgewerbliche Gegenstände. Dann aber — im Frühjahr 1575 — beauftragte ihn der Kurfürst, in ganz Sachsen Marmor zu suchen, der zu Bauten und Bildwerken gebraucht werden könnte. Nosseni löste diese Aufgabe mit gutem Erfolg, wovon die oben erwähnten 32 Gesteinsarten in der Kunstkammer zeugen. Noch heute sind einige davon erhalten und in der mineralogischen Sammlung der technischen Hochschule zu Dresden aufgestellt. Er fand u. a. am Sandersberge zwischen Rauenstein und Lengefeldt einen ausgezeichneten weißen Marmor, der sich gut zu Bildhauerarbeiten eignete, und er erhielt zur freien Verfügung über diesen Marmorbruch eine sogenannte Befreiung unterm 5. Mai 1585. Später erhielt er sogar und zwar auf Lebenszeit das Recht, ganz allein in Sachsen nach Marmor, Alabaster, Serpentinstein, Kristallen und Amethysten zu suchen und diese zu brechen. Nur der Kurfürst und ausländische Fürsten sollten jederzeit über diese Steine frei verfügen dürfen. So wurde Nosseni der erste, der sächsischen Marmor zu Bildwerken verwendete. Noch sind von ihm einige Möbel, an denen sächsische Steine verwendet wurden, vorhanden: ein ziemlich ungeschickter Tisch aus Alabaster und Serpentin im königlichen Porzellanmuseum, einige Stühle aus Ebenholz mit Sitzen aus Serpentin im historischen Museum und zwei Tische in der königlichen Bibliothek zu Dresden. Auch zu Mosaikfußböden wurden Alabaster und Serpentin verwendet. Am 10. Juli 1575 ernannte der Kurfürst Nosseni zum Hofbildhauer und Maler; später schenkte ihm der Kurfürst ein Haus, an dessen Stelle heute das neue sächsische Landhaus von Wallot steht.

Nossenis Hauptwerk ist nun bekanntlich nicht in Dresden, sondern in Freiberg zu suchen: das Grabdenkmal für das sächsische Fürstengeschlecht im Chore des Doms zu Freiberg, das er 1585—94 schuf. Von diesem bedeutenden Werke der Hochrenaissance kann hier nicht gesprochen werden. Doch sei erwähnt, daß Nosseni

— wie Mackowsky nachweist — im wesentlichen als der geistige Urheber des Werkes anzusehen ist. Er entwarf die Pläne und die Modelle, bei der Ausführung war er nur als Bauleiter tätig. Überhaupt war er mehr Architekt als Bildhauer. Der plastische Teil der Freiberger Fürstengruft rührt von Carlo de Cesare her, den Nosseni aus Florenz nach Dresden holte. Mackowsky sieht in ihm einen Schüler des Jacopo Sansovino und des Leone Leoni.

DER ALTAR DER SOPHIENKIRCHE. Auch Dresden besitzt ein plastisches Werk, das dem Nosseni zugeschrieben wird: den Altar der Sophienkirche, den der Künstler 1606 im Auftrag der Kurfürstin-Witwe Sophie aus buntem sächsischem Marmor herstellte: ein Altartisch, darüber zwei Säulenordnungen, ein barocker Giebel. Die untere Säulenordnung korinthisch mit verkröpftem Gebälk, links und rechts zwischen den Säulen Moses und Petrus, in der Mitte in einem Blendbogen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, in der Fußleiste über dem Altartisch ein Relief mit der Einsetzung des Abendmahls. Zwischen den oberen, ionischen Säulen ein Relief: die Beweinung von Christi Leichnam, seitlich der Säulen Konsole und Bogenschwünge, darauf Engel mit den Leidenswerkzeugen; oben auf dem barocken Giebel der auferstandene Christus mit der Fahne.

Der Altar ist in guten Verhältnissen ruhig und klar aufgebaut, die Figuren sind geschickt angeordnet, eine vornehme Arbeit, auf deren Zusammenhang mit der Schule des jungen Sansovino und den Werken des Giovanni de Bologna schon Gurlitt aufmerksam macht. Die ungeschickten barocken Schwünge könnten zum Vorteil des Werkes fehlen. Zu dem lebendig bewegten, geschickt komponierten Abendmahlsrelief hat vielleicht Nosseni den Entwurf geliefert. Vielleicht geht auch das Alabasterrelief der Grablegung Christi in der nordöstlichen Kapelle der Sophienkirche auf Nosseni zurück. Die Figuren sind stark bewegt, die ganze Komposition ist malerisch lebendig in kräftigem Wechsel von Licht und Schatten, auch ist der Vorgang wohl zusammengehalten, aber daneben sieht man Härten und Unzulänglichkeiten in der Behandlung des Reliefstils und der Formen, und die Gesichter sind starr und maskenhaft. Ob die „scharf umgeknickten, glattgestrichenen, leeren Falten der Gewänder und der magere, trockene Gesichtsausdruck“ überhaupt den Stil von Nossenis eigener Arbeit oder nur seinen Altersstil

bezeichnen oder aber nur auf ungeschickt ausführende Hände zurückzuführen sind, steht dahin. Richtig ist, daß die Freiberger Figuren weit edler im Ausdruck und weicher in der Linienführung der Gewänder sind. Wir tappen in der Zuweisung dieser Werke noch im Dunkeln, die bezeichnenden Merkmale und Unterschiede sind nicht bestimmt genug und es mangelt an festen Anhaltspunkten, von denen man sicher weiter schließen könnte. Nosseni wird ein starker Einfluß auf die sächsischen Bildhauer seiner Zeit zugeschrieben. Er selbst war — wenigstens als Bildhauer — kein so hervorragender Künstler, wie ehedem angenommen wurde. Indes hat er sicherlich die Renaissanceformen in Sachsen noch fester eingepflanzt, als sie es schon vorher waren. „Er gab den sächsischen Bildhauern eine Fülle anregender Gedanken, eine Welt von neuen Formen: ein verjüngender, ein belebender Zug ging von ihm aus, der eine Menge anmutiger Werke in Kirchen und Schlössern Sachsens entstehen ließ." Allerdings ging damit der sächsischen Bildhauerschule immer mehr die Volkstümlichkeit verloren.

Namentlich haben offenbar die Bildwerke der Freiberger Fürstengruft einen starken Eindruck auf die sächsischen Künstler der damaligen Zeit gemacht: wir hören ausdrücklich, daß die Dresdner Künstler zur Besichtigung des Werkes nach Freiberg reisten. So besuchte 1598 und ebenso wieder 1599 der Dresdner Bürgermeister und Bildhauer Hans Walther „in Begleitung vieler Steinmetzen" Freiberg, um die Fürstengruft zu sehen. Allerdings waren diesem die Formen der Renaissance keineswegs neu; denn vermutlich hat gerade er mit an dem Tor der Schloßkapelle gearbeitet; auch ist er der Schöpfer des Altars der Kreuzkirche zu Dresden von 1579, der nach dem Brande von 1760 in die Annenkirche versetzt worden ist. „Durch diese beiden Werke hat er bewiesen, daß auch vor Nossenis Auftreten die sächsischen Bildhauer in Werken der Renaissance Tüchtiges leisteten." (Knebel.)

DER ALTAR DER ANNENKIRCHE. Der Altar der Annenkirche, der durch den Einbau der Kanzel verändert worden ist, besteht aus Sandstein und ist mit Halbedelsteinen und verschiedenen Marmorarten verziert. Den Unterbau bilden facettierte Quadern; der Altartisch trägt vorn ein Relief mit der lebendigen aber ziemlich harten Darstellung des jüdischen Osterlammes. Das Hauptstück bilden zwei korinthische Säulenpaare

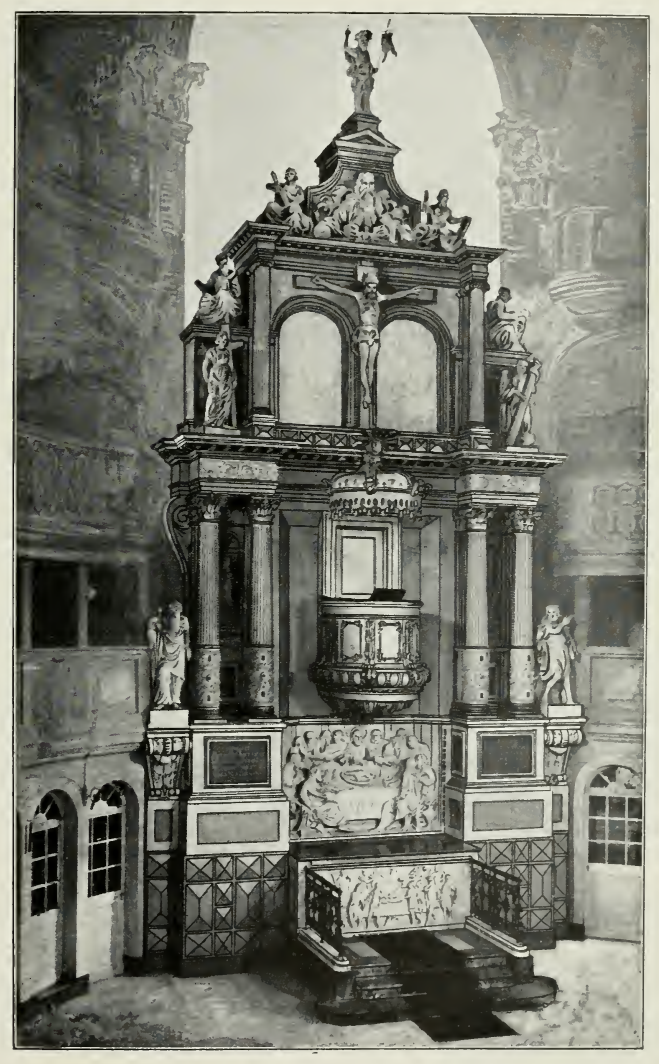


Abb. 23 Altar aus der Kreuzkirche von Hans Walther (1574—79) später in der Annenkirche, jetzt entfernt

auf doppelten Sockeln, die ein Konsolengesims tragen. Das Relief zwischen den Postamenten stellt das Abendmahl Christi dar. Der dritte Hauptteil zeigt im Mittelfeld zwischen feingegliederten ionischen Säulen den gekreuzigten Christus, der früher die Stelle der Kanzel einnahm, während sich an seiner jetzigen Stelle ein Relief der Auferstehung befand. Über dem Gekreuzigten sind in dem krönenden Giebel Gott Vater und die Taube zu sehen, obenauf der Auferstandene mit der Fahne. Den oberen Teil des Altars endlich flankieren die allegorischen Gestalten der Stärke mit der Säule und des Glaubens mit Kranz und Dornenkrone, sowie die vier sitzenden und lesenden Evangelisten. Die beiden Standbilder des Paulus und Johannes des Täufers nebst den Konsolen zu Seiten der korinthischen Säulen sind spätere, ungeschickte Zutaten. Denken wir uns diese sowie die Kanzel hinweg, so ergibt sich ein wohlgegliedertes Werk von guten Verhältnissen mit fein durchgebildeter Architektur. Namentlich die Säulen und die Friese sind ungemein fein und zierlich in ihren Einzelheiten, während die Figuren eher plump zu nennen sind.

DRESDNER BILDHAUER. Von Hans Walther, der 1526 zu Breslau geboren wurde und 1600 in Dresden starb, rührt wohl auch das Grabdenkmal für Melchior Trost von 1559 her, von dem noch drei Karyatiden im Stadtmuseum vorhanden sind, nach Gurlitt vielleicht auch noch die Reliefs im großen Schloßhof mit Darstellungen aus der Geschichte Josuas und das Grabdenkmal des Melchior Hauffe († 1572), eine der edelsten Schöpfungen der Renaissance in Dresden, das leider stark verwittert und ganz verwahrlost ist. Es stand ehemals auf dem alten Annenfriedhofe.

Ein Vetter Hans Walthers war Christoph Walther II., der 1534 zu Breslau geboren wurde. Er siedelte nach Dresden über, wurde hier 1562 Bürger und starb 1584. Bedeutsame Werke von ihm befinden sich in den Kirchen zu Waldenburg, Zabeltitz bei Großenhain und Delitzsch. Von seinen Dresdner Werken sind nur noch erhalten das kostbare Positiv im historischen Museum, das er 1583 für Kurfürst August anfertigte, und der Altar der alten Frauenkirche. Der Altar, der heute in der Kirche zu Friedrichstadt-Dresden steht, ist im 18. Jahrhundert verändert worden; er hat ebenfalls drei Geschosse, unten eine doppelte korinthische Säulenstellung auf Postamenten und mit einem reichverzierten Gebälk,



Abb. 24 Grabdenkmal für Günther von Bünau († 1562) von Hans Kramer

dann eine einfache Säulenstellung gleicher Art, die ein Relief umschließt, endlich einen krönenden Aufsatz mit dem Relief der Himmelfahrt. Von einem der Walther stammt auch das kleine Relief im Hofe Terrassengasse Nr. 12, darstellend das Abendmahl Christi, Christus am Kreuz, die Auferstehung Christi und Gott Vater. Dieses Haus ist mehrere Menschenalter hindurch im Besitz der Familie Walther gewesen, die Dresden neun oder zehn Künstler geliefert hat.

Weit reicher in der Komposition, klar im Aufbau und lebendig in der Charakteristik ist das Relief Golgatha auf dem alten Eliasfriedhof. Das Werk, dessen perspektivisch-malerischer Hintergrund eine Stadtansicht bildet, stammt vielleicht auch von Christoph Walther. Irgendwelche Sicherheit ist bei diesen Zuschreibungen noch nicht zu erreichen gewesen.

Neben diesen Künstlern steht Hans Kramer, von dem nach Otto Richters Zuschreibung das mit H K bezeichnete Denkmal des Günther von Bünau († 1562) herrührt, ein Alabaster-Relief von ganz hervorragender Schönheit, das einst auf dem Frauenkirchhof stand, heute, soweit erhalten, im Stadtmuseum untergebracht ist. Hölle, Tod und Teufel durch den Opfertod und die Auferstehung Christi überwunden, das ist das Thema der eigenartigen Darstellung. Unten Christus am Kreuz, angebetet von Günther von Bünau nebst Frau, Sohn und Tochter. Hinter dem Ritter der Tod, der ihm das Stundenglas hinhält und in der anderen Hand ein Reiterpistol trägt. Hinter der Tochter der offene Höllenrachen, hinter der Frau der Teufel in Pansgestalt; am Fuße des Kreuzes ein Totenkopf, um den Kreuzesstamm sich windend eine Schlange. Oben in einer Glorie von Engeln der auferstandene triumphierende Christus mit der Fahne und langen goldenen Ketten in der Linken, mit denen er den Tod, den Teufel und die Schlange festhält. Oben links und rechts in den Zwickeln zwei wundervolle Engel in Flachrelief, der eine mit Säule (Allegorie der Stärke), der andere mit Kreuz und Palme (Hoffnung und Friede). Darunter zwei Engelsköpfe mit Inschrifttafeln. Mit Recht bezeichnet Gurlitt dieses Relief nach Auffassung und Ausführung als eines der vollendetsten der Renaissance.

CHRISTIAN I. Im Jahre 1586 starb Kurfürst August I. und es folgte ihm — 26 Jahre alt — Christian I., von 15 Kindern der einzige überlebende Sohn Augusts. Da er nicht mit den Regierungsgeschäften vertraut war, überließ er sie in der Hauptsache seinem Kanzler Nikolaus Krell; mit aller Kraft aber widmete er sich der Verschönerung seines Schlosses und seiner Residenz Dresden. In seinem vorwiegend ästhetischen Empfinden, in seiner Lust am Bauen wie am künstlerischen Schaffen überhaupt, war er eine echte Renaissance-Natur. Die wüsten und unfertigen Stellen innerhalb seiner Residenz beleidigten sein Auge, so daß er eilends an deren

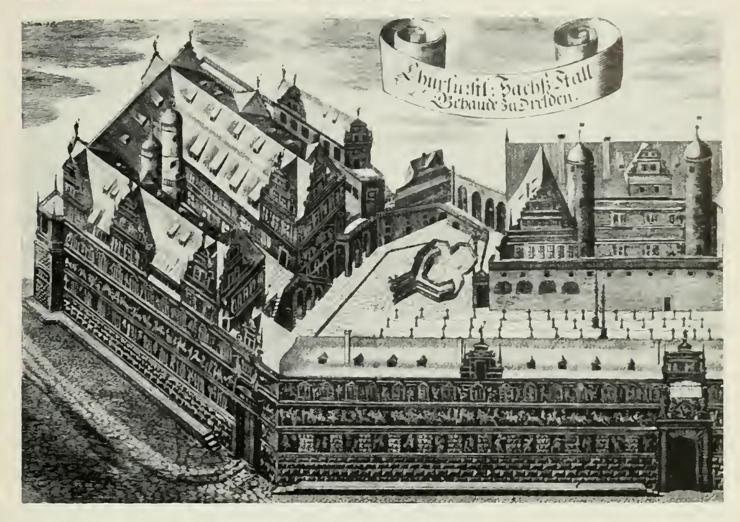


Abb. 25 Das alte Stallgebäude

Beseitigung ging; und nicht bloß architektonische Städtebilder erfreuten sein Auge, er war auch der erste, der den wundervollen Reiz von Dresdens Lage im Elbtale empfand und weiter erschloß. Den Sinn seines Vaters für Erwerben und Sparen hatte er nicht ererbt, die Schätze, die dieser angesammelt, gab er mit Vergnügen dahin, um dafür Schönes zu schaffen.

DAS STALLGEBÄUDE. So begann denn sofort nach seiner Thronbesteigung eine umfassende Bautätigkeit in Dresden. Paul Buchner, der unter Augusts sparsamem Regiment seine Talente nur an geringfügigen Dingen hatte zeigen können, bekam jetzt mit einem Male eine ganze Reihe größerer Aufgaben. Vor allem galt es, das Schloß weiter auszugestalten und gleichzeitig dem Neumarkt, der in noch sehr unfertiger Gestalt dalag, Form und Ansehen zu geben. Denn östlich vom Schloß, das damals nur bis zum Georgentor reichte, sah es damals nichts weniger als schön aus. Noch stand ein Teil der mittelalterlichen Stadtmauer; im Zwinger, d. h. in dem Gelände zwischen der alten und der neuen Stadtmauer breiteten sich ärmliche Wohn- und Werkstätten

von Handwerkern aus; der Neumarkt und die anschließende Moritzstraße waren noch nicht völlig bebaut und die äußeren Festungswerke wiesen im Osten nach der Elbe zu ebenfalls noch eine Lücke auf. Binnen wenigen Jahren wurde das anders. Christian ließ vor allem das Stallgebäude mit dem Stallhof errichten, jene Stätte für ritterliche Kampfspiele, die bald in ganz Europa berühmt wurde. Es war in seiner Art ein großartiges Werk. Nicht weniger als 24 Bürgerhäuser, die der Kurfürst für 19 657 Gulden 9 Groschen ankaufte, mußten zur Gewinnung des Bauplatzes abgetragen werden. Dann ging man mit 2000 Handwerkern und Arbeitern tatkräftig an den Bau. In den Grundstein legte man verschiedene Münzen, auch „zwei venedische Gläser mit rot und weißem Wein gefüllet". Binnen Jahresfrist war der Bau unter Dach gebracht. Dann aber brauchte man noch immer vier und ein halbes Jahr, bis die äußere und die innere Ausstattung ganz fertig war. Die Baukosten betrugen einschließlich des genannten Kaufpreises für die Bürgerhäuser 200 000 Taler, eine ungeheure Summe für die damalige wohlfeile Zeit zumal im Hinblick auf die Vorteile, welche der kurfürstliche Bauherr bezüglich der Beschaffung der Baumaterialien und der Dienstleistungen der Amtsuntertanen genoß. Das Ergebnis der großen Anstrengungen und Aufwendungen war stattlich genug. Die Zeitgenossen können sich nicht genug tun in der Schilderung der Pracht dieses Baues. Er erstreckte sich — wie noch heute die Gesamtanlage zeigt — vom Georgenbau bis zum Jüdenhof. Hier lag das Stallgebäude, das hufeisenförmig einen Hof umschloß und Räume für 128 Pferde darbot. Die Schauseite nach dem Jüdenhof zeigt den zweigeschossigen Mittelbau flankiert von zwei vortretenden quadratischen Söllerbauten. Links und rechts ein schweres Portal, dazwischen derbe facettierte Quaderungen, darauf in zwei Geschossen niedrige gekuppelte Fenster, auf dem Hauptgesims vor dem hohen Ziegeldach zwei an den Ecken zusammengedrückte Volutengiebel. Dazu alle Wandflächen bedeckt mit schwarzen Sgraffitomalereien: einzelne Krieger, Reiterzüge, Schlachtenszenen usw. Ganz ähnlich war die Ansicht der langen Galerie an der Augustusstraße, die heute den Fürstenzug aufweist. Von der gesamten Außenarchitektur ist nur noch das Jagdtor mit seiner derbkräftigen Architektur erhalten; die Bildwerke stammen von Andreas Walther. Sehr viel

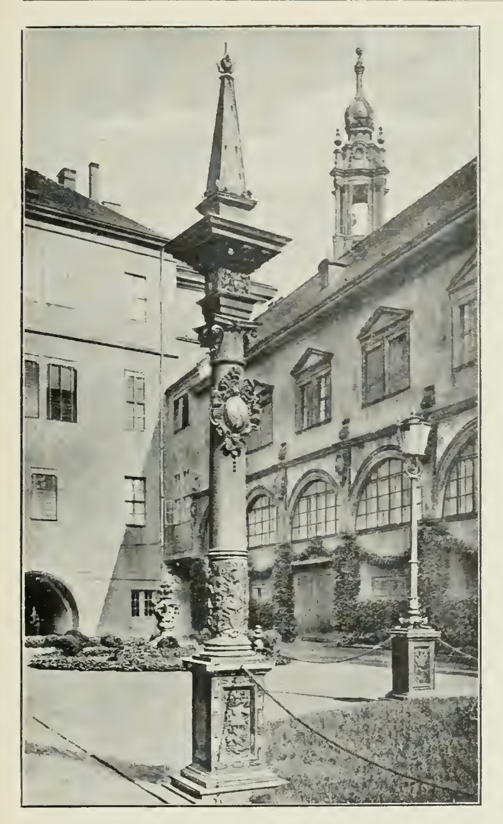


Abb. 26 Bronzene Säule zum Ringelrennen im Stallhof (1588)

reizvoller als die Außenansicht war und ist noch heute der Hof. Längs der Augustusstraße vom Georgenbau aus erstreckte sich hier, von einer mächtigen offenen Bogenhalle begrenzt, die schmale Bahn für Ringelrennen, Tierhatz und andere ritterliche Spiele und höfische Unterhaltungen, die sich nach Osten zu in einen unregelmäßigen Hof erweiterte. Von all dem reichen Schmuck der Säulenhalle an Malereien und Reliefs, sowie von den Einrichtungen für Ringelrennen und Palliumstechen, die in der Bahn angebracht waren, sind heute nur noch zwei prachtvolle bronzene Säulen (Ringelbäume) für das Ringstechen aus dem Jahre 1588 erhalten: auf einem vierseitigen Postament erhebt sich eine Säule, die unten reich mit Waffen im Relief verziert ist, obenauf steht ein Obelisk. Die Löcher an den Innenseiten der Säulen dienten zur Befestigung des Armes, der die Stechringe trug. Wer die Säulen modelliert hat, ist unbekannt, gegossen haben sie die Kannengießer Benedix Bachstadt und Gottschalch Specht. Außerdem sieht man an der Mauer zur Linken im

dichten Efeu (es ist ein Rest der alten Stadtmauer) in der Höhe von 4½ m einen lebensgroßen Stierkopf aus dem 17. Jahrhundert. Angeblich zeigt er an, wie hoch bei einer Tierhatz ein Stier gesprungen sei.

Trotz aller Unbilden, die der Stallhof mit dem Bau des Stallgebäudes erlitten hat, bietet er noch heute einen köstlichen Anblick dar. Uralter Efeu und wilder Wein ranken an den Giebeln und Mauern empor und gar köstlich ist es, wenn der Herbst alle Wandflächen mit seinen bunten Farben umkleidet. Dicht beim geräuschvollen Getriebe des Alltags hat sich da ein Stück idyllischer Poesie aus vergangenen Tagen erhalten, wie es andere Städte etwa im Kreuzgange eines alten Klosters oder im Domhof aufzuweisen haben. Wieviel schöner noch würde das Bild sein, wenn die Arkadenhalle von den schließenden Mauern befreit und vor allem, wenn das große Marmorbecken im vordern Hofe wieder mit Wasser gefüllt und in Betrieb genommen würde. Etwas wie frisches Leben würde damit wieder in den alten Turnierhof einziehen, wenn man die Zisterne ihrer alten Bestimmung wiedergäbe.

DER KLEINE SCHLOSSHOF. Außer dem Stallhof erhielt das Schloß gleichzeitig noch das neue Tor in der Schloßstraße (1589—90) und den kleinen Hof (1593 ff.). Von dem Tor ist noch der untere Teil erhalten: das Mauerwerk in kräftiger Rustika, das Bogentor zwischen je zwei Halbsäulen dorischer Ordnung, im Schlußstein der Pelikan im Nest, der seine Jungen mit dem eigenen Herzblut nährt, in den Metopen Löwenköpfe. Die vier Standbilder über den Säulen, die Balustrade mit den Engeln und der krönende Kuppelbau mit der Justitia obenauf — all das ist seit 1725 verschwunden; was man jetzt sieht, stammt von der Erneuerung durch Dunger und Frölich im Jahre 1894.

An das Tor schloß sich nach Süden der neue Flügel des Schlosses, der sich von der Schloßstraße längs dem Taschenberg nach Westen erstreckt. Besonders bemerkenswert ist der Hof mit dem zweigeschossigen Umgang, der auf toskanischen Säulen ruht und in Stichbogen gewölbt ist. Der in derben Renaissanceformen gehaltene Vorbau endet an der Südostecke in einem Treppenturm mit Haube. Auch im Westen des Schlosses, an der Sophienkirche, wurden damals eine ansehnliche Flucht neuer Bauten errichtet, darunter das kurfürstliche Bad und die vom Grafen Lynar begonnene Bastei. Dresden verdankt endlich Christians I. Baumeister



Abb. 29 Der Neumarkt, nach der Radierung von Canaletto um 1750 Links Stallgebäude (jetzt Johanneum), Frauenkirche, rechts davon die ehemalige Hauptwache, ganz rechts das ehemalige Kaufhaus

Paul Buchner noch das Kaufhaus auf dem Neumarkte, das allerdings bereits 1760 zerstört wurde, das wir aber aus Canalettos Bildern kennen. Paul Buchner war kein Künstler ersten Ranges; er arbeitete gewissenhaft und sorgfältig, seine Architektur ist gesund, kräftig und verständig, aber ohne lebendige Phantasie, meist nüchtern und derb. Nur wenig von seiner umfänglichenDresdnerBautätigkeit ist so erhalten, wie er es geschaffen hat, das meiste ist verschwunden oder völlig verändert.



Abb. 28 Der kleine Hof im Kgl. Schloß

DAS LUSTHAUS AUF DER JUNGFER. Buchner mußte es in seinem Alter erleben, daß an seine Stelle der Italiener Juan Maria Nosseni trat, dessen bildhauerische Tätigkeit wir ja schon kennen gelernt haben. Aber auch als Architekt hat er sich betätigt. Nosseni erbaute das Haus, das wenigstens in seinem dritten Nachfolger noch heute berühmt ist, nämlich das Belvedere auf der Brühlschen Terrasse. Diese selbst, d. h. die ursprünglichen Befestigungen, aus denen sie entstanden ist, hat im Auftrage Christians I. Paul Buchner geschaffen. Wir müssen daher wenigstens noch einen kurzen Blick auf die Fortführung der Befestigungen unter Kurfürst August werfen. Diese leitete seit 1569 der Florentiner Rochus Quirin Graf von Lynar, den Kurfürst August als Oberbaumeister in seine Dienste nahm. Lynar ward 1525 zu Maradia in Toscana geboren, er erhielt seine Ausbildung zunächst gemeinsam mit Cosimo de Medici, von 1539 an aber am Hofe des Herzogs Alfonso von Ferrara. Dort wird er auch seine erste Ausbildung in der Kriegsbaukunst, einem Haupt-



Abb. 29 Schloßtor in der Schloßgasse

bestandteil der damaligen Kriegswissenschaften, erhalten haben. Von 1542 an stand er im Dienste des französischen Hofes, bereits 1550 ernannte ihn Heinrich II. zum Generalkommissar aller Festungen der französischen Krone. Da er sich indes späterhin den Hugenotten anschloß und infolge seiner tätigen Teilnahme am Hugenottenkriege der Aufenthalt in Frankreich für ihn sehr unsicher geworden war, trat er 1568 zuerst in pfälzische Dienste. Lynar war, wie sein Biograph Korn urteilt, einer der bedeutendsten Männer seiner Zeit, ein tüchtiger Verwaltungsbeamter, ein gewandter Politiker, ein guter Artillerist, ein hervorragender Ingenieur und Kriegsbaumeister. In Dresden widmete er sich seinen Aufgaben mit höchster Tatkraft und Geschicklichkeit. Hier können wir nur kurz erwähnen, was er für die Befestigung der sächsischen Hauptstadt getan hat. Er gestaltete zunächst die Befestigungen zwischen dem Schloß und dem Wilsdruffer Tor vollständig um: dabei legte er „die große Bastion hinter dem Schlosse" an, deren Reste noch heute im Zwingerwall erkennbar sind; aus dem einstigen Befestigungsbau ist — durch den Hofgärtner Terscheck 1825 — einer der reizvollsten landschaftlichen Punkte innerhalb Dresdens geworden.

Ähnlich steht es mit Lynars zweitem Werk: Augusts Sohn und Nachfolger Christian I. faßte bald nach seinem Regierungsantritte (1586) den Plan, Dresden noch weiter zu befestigen und beauftragte Lynar mit der Aufstellung des Planes. Am 18. August 1589 wurde der Grundstein der „neuen Vestung oder Berges am Ziegeltor" und damit zu der späteren Brühlschen Terrasse gelegt. Die Bauleitung hatte der Oberzeugmeister Paul Buchner; dieser führte Lynars Pläne aus und bildete dessen Entwürfe architektonisch durch. Damit war dann der Kreis von Dresdens Befestigungen geschlossen. In ganz eigenartiger Weise traten dabei Festungsbau und Lustbau, Sicherheit und Lebensfreude miteinander in Verbindung. Aus Italien kam damals der Gedanke des Lusthauses, eines Gebäudes, das ohne praktischen Zweck lediglich zur Steigerung der Freude am schönen Dasein dienen sollte. Der Phantasie war damit Tür und Tor geöffnet und es entstanden eine Reihe eigenartiger, oft wunderlicher Bauwerke. Mit Recht sind unter ihnen das Lusthaus zu Stuttgart (1593 vollendet, 1846 abgebrochen) und das Belvedere auf dem Hradschin zu Prag (1536) ihrer Schönheit wegen hoch berühmt. Offenbar hat Kurfürst Christian von Sachsen das Prager Belvedere mit seinem wundervollen Blick auf den Talkessel der Moldau und die vieltürmige, an beiden Ufern sich ausbreitende Stadt gekannt. Ihm als einer echten Renaissancenatur mußte der Wunsch naheliegen, gleichfalls in seiner Residenz ein solches Belvedere zu besitzen, und so ließ er das „Lusthaus auf der Jungfer" (d. i. auf der Bastion der heiligen Jungfrau) errichten. Es ist merkwürdig genug, daß dieses Haus heiteren Lebensgenusses gerade auf der Spitze der Bastion, der wichtigsten Stelle der Befestigung errichtet wurde. Rings um den Altan, der das Lusthaus umgab, zog sich ein Geschützgang, der mit 36 Geschützen bewehrt war, und an der äußersten Ecke der Bastion erhob sich die Gestalt der Gerechtigkeit mit der Wagschale und dem gezückten Schwert in den Händen. So konnte sich der Kurfürst mit seinen Gästen dem ruhigen Gefühl voller Sicherheit vor etwaigen Feinden hingeben und sich zugleich der Pracht seines Lusthauses und der köstlichen Fernsicht erfreuen. Zwar hatte die Bastion, über die sich das Lusthaus mit seinem Altan und seinem schiffsrumpfartigen Dache so keck hinausreckte, noch nicht die Höhe, die ihr erst August der Starke gab, aber die Fernsicht wird

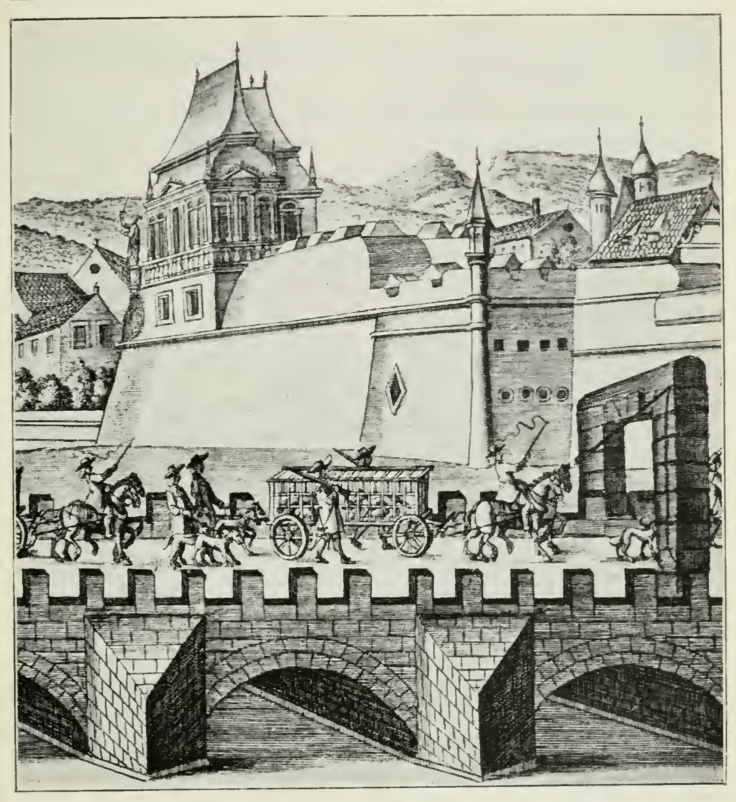


Abb. 30 Das Lusthaus auf der Jungfer (jetzt Belvedere der Brühlschen Terrasse)
(Bild nach Tschimmers Durchlauchtigster Zusammenkunft 1678)

schon damals gerühmt. Nicht behindert durch die hohen Häuser von heute schaute man weithin über den anmutig geschwungenen Lauf der Elbe, über die zahlreichen Gärten vor den Toren Dresdens und über das Blasewitzer Tännicht bis auf die dichtbewaldeten Loschwitz-Pillnitzer Höhen und die Berge des Erzgebirges und bei hellem Wetter konnte man auf der anderen Seite angeblich sogar die Türme von Meißen sehen. Dreimal hat seit Christians I. Zeiten das Gebäude auf der Jungfernbastion gewechselt, aber noch heute

empfinden wir die Schönheit des Blickes von erhöhter Stelle über die Elbe, mag die Aussicht auch durch die Entwickelung der Stadt arg beeinträchtigt worden sein.

An dem ersten Lusthaus ist übrigens länger als 60 Jahre gebaut worden, und über eine schließliche Vollendung sind wir schlecht unterrichtet. Ursprünglich hatte Nosseni die Oberleitung des Baues, dann sein Schüler und Nachfolger im Amt Sebastian Walther und nach dessen Tode 1645 der Maler Christian Schiebling. Der sandsteinerne Bau, ursprünglich auf rechteckigem Grundriß eingeschossig errichtet, dann mit einem zweiten Geschoß versehen, hatte im Äußeren eine charakteristische Silhouette, mit der er keck über die Mauern der Bastion herübersah. Im Innern war er mit Säulen und 48 Bänken in buntem Marmor, mit 60 Büsten der sächsischen Fürsten, mit einem Brunnen in Alabaster, bronzierten Engeln, einer großen Orgel mit Pfeifen in Serpentinstein usw. prunkvoll verziert. Im Friese des oberen Saales hatte Christian Schiebling Geschichten aus dem trojanischen Kriege gemalt, darüber sah man die sieben Planeten mit den zwölf Himmelszeichen und weiter an der Decke die vier Elemente, sowie die Tageszeiten, gemalt von Kilian Fabricius. In den Nebenräumen zu beiden Seiten des Saales aber waren kostbare Steine aus dem Kurfürstentum Sachsen aufgestellt, auch Becher und Schalen aus Edelsteinen, die Barthel Börner (1590—1646) gedreht und verziert hatte. Nach alledem ist es begreiflich, daß das so eigenartig schön gelegene Lusthaus mit seiner prächtigen Innenausstattung zu Dresdens Wahrzeichen gerechnet wurde und sich eines so hohen Rufes erfreute, daß es von allen Reisenden, die Dresden in damaliger Zeit besuchten, erwähnt wurde. Eine ausführliche Beschreibung verdanken wir dem Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer, der am 10. September 1699 als Abgesandter seiner Vaterstadt mit drei anderen Landsleuten in Dresden eintraf, um den Kurfürsten Johann Georg um Hilfe gegen die Unterdrückung des protestantischen Glaubensbekenntnisses durch den Kaiser Ferdinand II. anzugehen. In dem langen Bericht über seine Gesandtschaftsreise spielen die Kunstsammlungen und die sonstigen Sehenswürdigkeiten der Stadt die größte Rolle. Er widmet auch dem Lusthaus eine ganz ausführliche Beschreibung und schildert, wie hier das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden war:

„Vor diesem Saal draußen ist eine schöne lange gepflasterte Galerie auf dem Wall, auf der man Fußturnier halten, auch mit Kutschen hinauffahren kann. Der obere und der untere Saal werden mit Marmorsteinen gepflastert und alles wird so eingerichtet, daß man bei Feindes- und Belagerungsnöten den marmornen Belag geschwind vom Boden und von den Wänden wegnehmen kann, denn dahinter sind alles dicke Mauern und Pflaster von harten Quadersteinen, schwer Geschütz darob zu führen. Wie man den Kaiser Matthias, den König Ferdinand und den Erzherzog Maximilian auf der Mönchwiese drüben über der Elbe empfing, da waren Bastei und Lusthaus voller Geschütze und fuochi artificiati, welche hinüber spielten . . . .“

TURNIERE. Der Stallhof und das Lusthaus an der Jungfer wurden eben als Stätten der einstigen Turniere genannt. In der Tat war das 16. Jahrhundert, in dem der Stallhof entstand, die klassische Zeit der Schauturniere und ritterlichen Spiele in Dresden. In diesen lebte ja das Rittertum des Mittelalters, nachdem es durch die Erfindung des Schießpulvers seine Bedeutung für den Krieg mehr und mehr verloren hatte, noch mehr als ein Jahrhundert fröhlich weiter. Aus dem Kampf war freilich ein Kampfspiel geworden, aus dem ehemaligen Ernst aber sproßte die Kunst empor, die Freude an farbenfroher, glänzender Durchbildung von Wehr und Waffen, an Entfaltung von festlichem Prunk und prächtigem Schaugepränge. So zog vor allem das Kunstgewerbe einen hohen Gewinn aus dem absterbenden Rittertum. Wie noch heute bei Pferderennen und Regatten galt es im Turnier einen Preis zu erwerben. Der Fürst als Maintenator setzte ihn aus, und er selbst verteidigte ihn gegen die Aventuriers, seine Gäste, die er zum Turnier herausforderte. Auf gerüsteten und reichgeschmückten Gäulen ritten die Kämpfer gegeneinander an und suchten einander mit ihren Lanzen aus dem Sattel zu heben. Die Renngäule trugen ein Gelieger, d. h. einen Behang aus farbigem Stoff, der den Sattel und das ganze Tier einhüllte, und dieser war reich geschmückt, mit Wappen und Wahrzeichen des Besitzers bestickt, mit ornamentalen und figürlichen Verzierungen versehen. Gleich dem Manne war auch das Roß gerüstet, und Rüstung und Roßharnisch zeichnen sich ebensowohl durch ihre künstlerisch zweckmäßige Durchbildung wie durch reichen ornamentalen Schmuck in getriebener, ziselierter und ein-

gelegter Arbeit aus. Das historische Museum zu Dresden besitzt noch heute eine Reihe der herrlichsten Rüstungen aus jener Zeit, wie man sie kaum irgendwo anders in gleicher Schönheit sehen kann. Im Turnier- und Paradesaal findet man zu Dutzenden Prachtstücke von Rüstungen von Mann und Pferd, die ihresgleichen suchen. Da ist vor allem die weltberühmte Prachtrüstung des Kurfürsten Christian II. für Mann und Roß, das vollendete Meisterstück des Augsburger Plattners Anton Peffenhäuser, das der Kurfürst 1606 von Heinrich Knopf aus Nürnberg zu Schleusingen für 8800 Gülden (gegen 35 000 Mk.) kaufte. „Der Kurfürst war über den Erwerb dieses Kunstwerkes so erfreut, daß er dem Verkäufer für sich und seine Diener zur Verehrung und Zehrung durch den Hofmarschall Hans Georg Wehse am 17. April 1607 noch 55 Gulden und 15 Groschen über das Kaufgeld bewilligte." Auf den getriebenen Reliefbildern der Mannesrüstung sind Szenen aus dem trojanischen Krieg und dem Argonautenzug, auf der Pferderüstung solche aus der Herkulessage dargestellt. Von demselben Augsburger Plattner rührt auch die Prunkrüstung des Herzogs Johann Georg I. her (1604), die mit getriebenen und vergoldeten Verzierungen aus schwarzem Grunde in köstlicher Weise geschmückt ist. Hunderte anderer Rüstungen kommen hinzu, um uns das Bild damaligen ritterlichen Lebens und deutscher Plattnerkunst lebendig zu machen.

PLATTNERKUNST. München, Augsburg, Landshut, Innsbruck waren die Stätten, wo diese Rüstungen von geschickten Plattnern nach Zeichnungen hervorragender Künstler hergestellt wurden. Aber auch in Sachsen blühte frühzeitig das Plattnerhandwerk. Namentlich in Dresden, Annaberg und Wittenberg wurden Harnische geschlagen. Von Dresdner Plattnern werden genannt: Hans Undeutsch, Peter von Speyer, Wolf Beppighorn, Hans Rosenberger, Wolf Pahlen oder Pohlen, Hans Dätzschner sämtlich im 16. Jahrhundert, sowie Jakob Jöringk und Chr. Müller im 17. Jahrhundert. Diese Plattner erfreuten sich eines großen Rufes und erhielten demgemäß auch nicht selten Aufträge von auswärtigen Höfen. Das konnte um so leichter geschehen, als damals der Plattner — ebenso wie der Astrolog — zum ständigen Hofpersonal gehörte, wenigstens immer wenn der Kurfürst auf Reisen war. Kurfürst August (1553 bis 1586) führte auf Reisen stets einen Rüstwagen mit sich, und



Abb. 31 Prachtrüstung Christians II. von Anton Peffenhäuser 1606
(Phot. Tamme)

zu dessen Begleitung gehörte offenbar ebensowohl wie der Rüstmeister auch der Plattner, namentlich wenn der Kurfürst selbst mit bei einem Turnier zu rennen beabsichtigte. Das geschah z. B. bei der Krönung des Königs Friedrich II. von Dänemark am 1. Januar 1559 und bei der Hochzeit des Herzogs zu Celle am 12. Oktober 1561. Meister Peter von Speyer lebte in der sächsischen Bergstadt Annaberg, welche infolge des Silberbergbaues zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen so hohen Aufschwung genommen hatte. Hans Rosenberger dagegen hatte seine Werkstatt in Dresden, er arbeitete z. B. für Kaiser Maximilian II., der 1564 bei ihm mehrere Rüstungen bestellte, und für den Herzog Johann Albrecht von

Mecklenburg († 1576). Namentlich die norddeutschen Höfe waren für Turniere und Rüstungen damals auf den sächsischen Hof und seine Plattner angewiesen.

HEINRICH GÖDING. Das Turnierwesen führt uns auch auf einen Dresdner Maler jener Zeit: Heinrich Göding. Er war 1531 zu Braunschweig geboren, zwischen 1550 und 1560 kam er nach Dresden, und bald wurde er vom Kurfürsten August stark beschäftigt, auch 1570 zu seinem Hofmaler ernannt. Von seinen größeren Arbeiten in Dresden ist nicht viel erhalten, namentlich sind die Sgraffitomalereien am Stallhof, an denen der Hofmaler Heinrich Göding stark beteiligt war, völlig verschwunden. Erhalten aber sind in der Kgl. Bibliothek zu Dresden drei Bände mit Handzeichnungen auf Pergament, die als Renn- und Stechbücher bezeichnet sind. Zwei sind Kopien älterer Turnierbücher — vielleicht von Lukas Cranach —, das dritte stellt in 55 Aquarellen (63 × 23,5 cm groß) in lebendiger Schilderung die Rennen des Kurfürsten August dar.

DIE STALLGALERIE. Vollständig und fast unversehrt erhalten ist auch die malerische Ausschmückung des zweiten Geschosses der Stallgalerie, das heute die Kgl. Gewehrsammlung berherbergt. Man sieht an den Wänden des prächtigen Saales in 53 stehenden lebensgroßen Gestalten die Ahnen des sächsischen Fürstenhauses dargestellt; die Reihe beginnt mit den sagenhaften Gestalten der ersten Könige und Heerführer der Sachsen — der erste führt den Namen Harderich — und endet mit dem Kurfürsten Friedrich Christian. Reiches Rollwerk im Sinne der Spätrenaissance umrahmt die Bildnisse, die mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt sind. Dazu kommen Inschrifttafeln und kleinere Bilder mit naiven Darstellungen aus dem Leben der Fürsten, sowie 29 Turnierbilder, welche die Scharfrennen des Kurfürsten August 1543—66 zu Dresden, Meißen, Merseburg, Weimar, Leipzig, Kopenhagen, Berlin und anderer Orten darstellen. Kurfürst August war ein tapferer Herr, der seinem Adel ein glänzendes Beispiel ritterlicher Tüchtigkeit gab; in diesen 23 Jahren hat er nicht weniger als 55 mal im Turniersattel gesessen, dabei sind die nichtöffentlichen Rennen und Stechen, z. B. das Rennen mit dem Vater des bekannten schlesischen Ritters Hans von Schweinichen zu Dresden 1569, nicht einmal mitgezählt. Von seiner Kraft und Geschicklichkeit zeugt, daß er in den meisten Fällen seinen Gegner

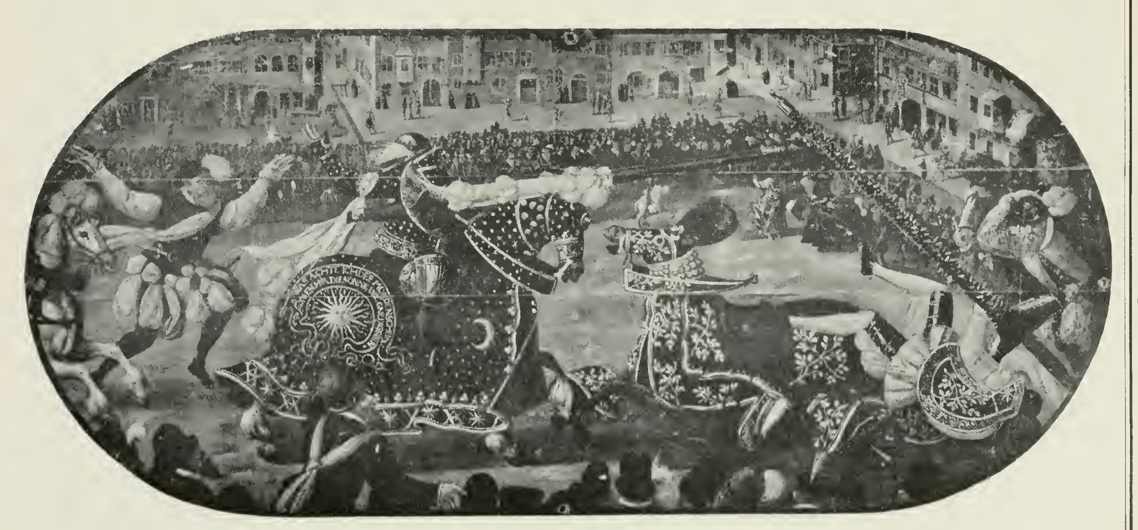


Abb. 32 Turnierrennen des Herzogs (späteren Kurfürsten) August mit Fabian von Schöneich auf dem Altmarkte 1545
Deckfarbenbild von Heinrich Göding

aus dem Sattel warf, ohne selbst mitzufallen. Von den 53 Bildnissen rühren 46 von Heinrich Göding her, sie sind derb und kräftig in den Farben, sorgfältig namentlich in der Ausführung des Beiwerks. Die ältesten sind wertlose Phantasieerzeugnisse, die übrigen weisen handwerksmäßige Tüchtigkeit auf, nur die letzten drei bis vier Bildnisse, die Göding nach dem Leben oder wenigstens aus der Erinnerung malen konnte, können eine höhere Wertschätzung beanspruchen. Die Turnierbilder geben im Gegensatz zu den Aquarellen des Stechbuchs außer den Rittern auch stets den Kampfplatz mit den Beschauern wieder, so daß sie als recht anschauliche Schilderungen zeitgenössischen Lebens Wert haben. Den Abschluß des Saalschmuckes bildet die reichornamentierte Decke, die in 84 kleine quadratische Felder geteilt ist. Heinrich Göding der Ältere starb am 28. April 1606; er hatte sich der Gunst dreier sächsischer Kurfürsten zu erfreuen und hat ihnen in Treuen gedient. Einen hohen Platz in der Kunstgeschichte hat er allerdings nicht zu beanspruchen. Zeitgenossen von ihm sind Cyriacus Röder, von dem ein Bildnis des Kurfürsten August im historischen Museum herrührt, ferner der bedeutend jüngere Zacharias Wehme und Michael Treutting, die beide mit Heinrich Göding bei der Erneuerung des Dresdner Schlosses von 1602 an tätig waren. Göding hatte zwei Söhne: Heinrich und Andreas Göding, die sich gleichfalls dem Malerhandwerk widmeten und gleich ihrem Vater alles leisteten, was am kurfürstlichen Hofe an Malerei gebraucht wurde: Abmalen von erlegten Tieren, Vergolden und Bemalen von Hirschköpfen und Schlitten usw. Auch hieraus ersieht man, daß die Malerei als Kunst in Dresden damals auf rein handwerklichem Boden ruhte. Älter als diese Künstler ist Hans der Maler, der 1528/29 für die Kreuzkirche die Bilder der Zehn Gebote malte, die jetzt im Stadtmuseum aufbewahrt werden. Sie geben interessante Schilderungen gut beobachteten zeitgenössischen Lebens und zeigen den Künstler wohl vertraut mit den Formen der Renaissance. Zeichnung und Farbengebung sind hart; der Maler scheint Lukas Cranach nahe gestanden zu haben.

DIE INVENTIONEN. Noch müssen wir indes kurz auf Nosseni zurückkommen. Er war ein Meister in der Veranstaltung der sogenannten Inventionen „ain zimblicher erfyndter allerhandt lustigen, arttlichen Inventionen zu Masscaraten, triumpffen und dergleychen,

zur Fassnacht und Thurnieren dienlich". Solche Inventionen, d. h. phantastische Aufzüge, schlossen sich oft an die Turniere an, wurden aber auch bei anderen festlichen Gelegenheiten gern veranstaltet. Durch viertägige Ringelrennen und Mummereien wurde z. B. die Hochzeit des Prinzen Christian mit der Prinzessin Sophie von Brandenburg am 25. April 1582 gefeiert. Am berühmtesten waren die Festlichkeiten vom 27. Februar bis 8. März 1609 im Stallhof und auf dem Altmarkt zu Dresden zu Ehren der Herzöge Johann Casimir und Johann Ernst von Sachsen mit ihren Gemahlinnen, sowie des Markgrafen Christian von Brandenburg-Kulmbach mit Gemahlin und der Fürstin-Witwe von Altenburg. Nosseni hatte dazu 43 Ringrennen erfunden, deren Abbildungen uns in einem Werke des Dresdner Malers Daniel Bretschneider in der Kgl. Bibliothek zu Dresden erhalten sind. Von den 43 Inventionen war nach Mackowskys Beschreibung eine der glänzendsten die afrikanische. „Sie wurde eröffnet von 12 schwarz gekleideten Herolden mit blauen, roten und gelben Schärpen, Federn und Stäben. Darauf sprengte eine Schar brauner Afrikaner vor, die große hellblaue Kegelmützen und Federschmuck um Hals, Hüften und Knie trugen. 21 Trompeter mit zwei Paukern und berittenen Fahnenträgern spielten dazu auf, hinter ihnen zogen zwei Elefanten einen Prunkwagen. Auf einem pyramidenförmigen Aufbau saß ein mit Bogen, Pfeilen und Säbeln bewaffneter Afrikaner mit sechs auf Saiteninstrumenten spielenden braunen Genossen. An den vier Ecken hockten kleine Affen, die sich in Spiegeln besahen. Die Gruppe schlossen sechs Fahnenträger und ein Afrikaner, der neben sich einen Schimmel führte und in der Linken den Merkurstab schwang. Nach diesem Aufzug ritten die einzelnen Parteien zum Rennen ein, als erste Herzog Georg von Sachsen in einer hellgrünen Schiffertracht mit einem Ruder in der Hand. Sein Roß war am Kopfe mit Gänseflügeln geschmückt, am Sattelknopf hing ein Butterfaß und ein Gebund Fastenbrezeln. Ihm folgten Heinrich Reuß von Plauen und Joachim von der Schulenburg.

Die zweite Part eröffnete Graf Hans Ludwig von Gleichen, durch den langen, weißen Bart, die Sense und die geflügelte Sanduhr auf dem Kopfe als Saturn gekennzeichnet. Wolf Ernst und Hans Georg von Burg in Frauenkleidung mit blonden Perücken und schillernden Flügeln, der eine als Mond mit silbernem, der

andere als Sonne mit goldenem Kleide angetan, begleiteten ihn. Hinter beiden schritt ein Mann in einem blauen, mit goldenen Sternen geschmückten Mantel und trug eine Stange mit einem großen goldenen Stern."

Jedenfalls fand nach jedem Einzuge ein Rennen oder andere Kurzweil statt, damit den Teilnehmern Gelegenheit gegeben war, sich auf die nächste Invention vorzubereiten.

Weiter seien u. a. eine charakteristisch ausgestattete Gruppe der zwölf Monate, eine Gerichtsszene auf einem Wagen, eine Schäferinvention mit Hirten, Mägden und Schäferkarren, das vollständige Bild einer Falkenjagd und ein in einem grünen Haine sitzendes Liebespaar, dessen Geschichte eine Jungfrau mit goldenem Haar den Zuschauern erzählte, besonders hervorgehoben. Man führte auch eine große Jagd auf, bei der in Käfigen allerhand wilde Tiere, Bären, Wölfe, Füchse, Luchse, Wildschweine, Fischottern, Biber, Wildkatzen, Leoparden und Dachse herumgefahren wurden. Am 6., 7. und 8. März wurde zum Schluß der ganzen Festlichkeiten auf dem Altmarkte in Dresden eine große Hetzjagd auf diese Tiere veranstaltet.

Gewaltige Summen wurden für diese Inventionen ausgegeben. Für einen Triumphzug Neptuns auf der Elbe mit Sirenen auf Walfischen und venezianischen Gondeln im Jahre 1604 erhielt Nosseni 917 Gulden 17 Groschen 11 Pf.; doch berichtet Nosseni unterm 26. April 1604 an die Räte, daß noch 6500 Fl. an Handwerksleute und Krämer zu zahlen seien und die noch befohlenen Inventionen sich auf 25 000 Gulden belaufen würden.

Die sächsischen Inventionen erfreuten sich infolge der Geschicklichkeit ihres Erfinders bald eines großen Rufes, und Nosseni wurde von vielen anderen Höfen verlangt, um derartige Spiele zu veranstalten: nach Braunschweig, nach Darmstadt, selbst nach Kopenhagen reiste er, überall feierte er mit seinen Erfindungen große Triumphe. Die Inventionen erhielten sich am sächsischen Hofe bis in das 18. Jahrhundert. Sie wurden in der Folgezeit etwas verfeinert und mit Schlittenfahrten, Fischereien und Jägereien verbunden. Eine besondere Art waren auch die sogenannten „Wirtschaften", bei denen der Fürst mit seiner hohen Gemahlin seine Gäste als Schankwirt oder als Brautvater bewirtete und große Tänze aufführen ließ.



Abb. 33 Der Riesensaal im Kgl. Schloß nach einem Stich von 1678
(zerstört durch den Brand im Jahre 1701)

DAS 17. JAHRHUNDERT

DAS 17. Jahrhundert war dem Kunstleben Dresdens im ganzen nicht günstig. Zunächst bewegte es sich in den bisherigen Gleisen weiter. Christian II. (1591—1611), der 1601 mündig wurde, war prachtliebend und fand, wie sein Vater seine Freude an Turnieren und Hoffestlichkeiten, wie wir sie schon geschildert haben. Ihm folgte sein Bruder Johann Georg I. (1611—50), unter dem — wenigstens von 1629 an — auch auf Sachsen das Elend des Dreißigjährigen Krieges lastete.

Die Hauptstadt Sachsens hat zwar nicht das Schicksal anderer sächsischer Städte erlitten, erstürmt und geplündert zu werden, aber die Not war groß genug. Besonders während — von 1635 an — die Schweden mit Mord und Brand, Plünderung und fürchterlichen Quälereien der armen Einwohner im Lande hausten, herrsch-



Abb. 34 Bildnis Juan Maria Nossenis von seinem Grabmal in der Sophienkirche

ten auch in Dresden schlimme Zeiten. Pest und Teuerung brachen wiederholt aus und die einzige Sorge galt der Sicherheit der Stadt. An reichere Kunstbetätigung konnte niemand denken, wenn auch die Künste keineswegs ganz geruht haben.

PLASTISCHE KUNST. Von Künstlern ist zunächst Sebastian Walther zu nennen, der wahrscheinlich 1576 zu Dresden geboren wurde und 1645 starb. Er hat vermutlich mit Hegewald († 1639) zusammen das Grabdenkmal für Nosseni ausgeführt. Sicher ist, daß er Nossenis Gehilfe war, daß er 1620 nach Nossenis Tode kurfürstlicher „Architectus und Statuarius" wurde und dann am Lusthaus auf der Jungfernbastei weiter baute. Im Jahre 1640 fertigte er das Alabasterrelief der Verkündigung der Geburt Christi, das sich noch im Grünen Gewölbe befindet.

Das Grabdenkmal Nossenis, das jetzt sehr zum Nachteil seiner Wirkung in einer Ecke der Bußmannkapelle in der Sophienkirche steht, zeigt zwei über Eck gestellte korinthische Säulen mit verkröpftem Gebälk, dazwischen in einer Nische Christus mit der Dornenkrone, an der linken Seite den knienden Nosseni, an der rechten seine drei Frauen. Der Christus ist edel aufgefaßt, lebhaft bewegt, mit schmerzvollen Zügen; der Körper ist kräftig modelliert, die Gewandung leicht und fließend. Noch feiner in Durchbildung und Auffassung ist die vornehme Gestalt des knienden Nosseni, die Gruppe der drei Frauen steht dagegen in jeder Beziehung zurück. Der Altar als Ganzes ist ziemlich plump und ungefüge.

Weit höher steht das Alabasterrelief der Kreuztragung, das auch in der Sophienkirche aufbewahrt wird und aus der gleichen Zeit stammt. Christus, von der Wucht des Kreuzes niedergedrückt, ist in die Knie gesunken und schaut mit ergreifendem flehendem



Abb. 35 Kreuztragung Christi Alabasterrelief in der Sophienkirche

Ausdruck zurück nach der trauernden Frau, die mit gefalteten Händen hinter ihm steht. Simon von Kyrene hilft dem Ermatteten das Kreuz tragen, ein Krieger dagegen sucht ihn mit dem Stock wieder emporzustoßen. Der ganze Hintergrund wird von Kriegern, Schergen und Priestern, darunter zwei Reitern, erfüllt. Die Gruppe ist ungemein lebendig und geschickt aufgebaut, ganz ungezwungen gruppiert, reich und sprechend in der Charakteristik der Personen, vornehm aufgefaßt und sorgfältig ausgeführt. Interessant ist, daß der Raum für die höher stehenden Figuren gewonnen wird, indem



Abb. 36 Tod und Teufel im Kampfe dahinter die Sünde (?)
Alabasterrelief um 1620 aus der Sophienkirche jetzt im Stadtmuseum

der Reliefgrund oben allmählich tiefer genommen ist. Genau dieselbe Schrägstellung findet sich an dem Relief der Auferstehung Christi, welches das Portal der ehemaligen Schloßkapelle krönt. Das Relief der Kreuztragung ist das Werk eines hervorragenden Künstlers.

Ein ganz eigenartiges meisterhaftes Werk ist sodann die Gruppe Tod und Teufel im Kampf, ehemals in der Sophienkirche, jetzt im Stadtmuseum. Der Teufel mit Bart und Bockshörnern ist hingestürzt und liegt vor Schmerz laut aufschreiend auf dem Rücken. Hinter ihm die Sünde, unter ihm der Tod als Knochengerippe, der dem Teufel das Bein weggerissen hat. (Der Kopf des Teufels ist im Frühjahr 1907 gestohlen worden.)

Ein anderer bemerkenswerter Künstler war der kurfürstliche Eisenschneider Paul Walther († um 1644). Merkwürdigerweise hat er seine sämtlichen zeitlich bestimmten Medaillen in den Jahren 1635—44 geschaffen, d. h. gerade in der Zeit, als die Schweden Sachsen in so entsetzlicher Weise verheerten. Zwanzig Patenpfennige, Neujahrs-, Tauf-, Beglückwünschungs- und Hochzeitsmedaillen Paul Walthers führen Julius und Walther Erbstein in



Abb. 37 Medaille von Paul Walther († 1644)

ihrer Schrift über diesen Dresdner Künstler auf. In zweien ist auch die Sehnsucht nach Frieden, die damals in ganz Deutschland, in Sachsen aber besonders tief empfunden wurde, anschaulich ausgedrückt.

Ein Krieger mit Helm, Lanze und Schild, der bis über die Knie im Sumpfe watet; hilfesuchend streckt er die Rechte zum Himmel der rettenden Hand Gottes entgegen: es ist das schwer bedrängte deutsche Land, dem nur Gott noch helfen kann; Schwert und Gewehr auf dem Schilde des Kriegers können's nicht mehr. Im Hintergrund jenseits des Wassers links und rechts je ein Dorf mit brennendem Hause. Ringsum ein Kranz, unten aus Dornenzweigen, oben aus Blüten und Blättern bestehend.

Die Umschrift lautet:

GOTTES ALLMÄCHTIG HANDT —
ERRETT DAS VATTERLAND.

Auf der Rückseite unter dem strahlenden Namen Jehova in 8 Zeilen:

Aus meiner Angst ich Teutsches Land
Darum ich strecke meine Hand,
Heb auf umb Hilf, o Gott, zu Dir,
Der Du auch so andeutest mir.

DER TÜRKENBRUNNEN. Als der Friede endlich 1648 zustande gekommen war, fühlte man auch in Dresden das Bedürfnis, das große erschütternde Ereignis durch ein Denkmal zu feiern. Auf dem Neumarkt wurde ein kleiner Brunnen errichtet, mit der Inschrift:

Pacem qui amas lege. Irene sum quae Martem cruentum vici, fregi; nunc fontem hunc pacificum aperui ex voto SPQD Ao MDCL.

(Der du den Frieden liebst, lies. Ich bin die Göttin des Friedens, die den Kriegsgott Mars besiegt und niedergeworfen hat; nun habe ich diesen Friedensquell eröffnet nach dem Gelübde des Rates und der Bürgerschaft Dresdens im Jahre 1650.)

Die erste Friedensgöttin hat allerdings 1683 einer anderen Platz machen müssen und eine zweite Inschrift feiert dann den kriegerischen sächsischen Kurfürsten Johann Georg III., der 1683 mit Johann Sobieski die Türken unter Kara Mustapha von den Mauern Wiens verjagte und damit Deutschland von der drohenden Türkengefahr befreite. Das große prächtige Zelt des türkischen Oberbefehlshabers, das damals als Beutestück in sächsische Hände fiel, wird noch heute im historischen Museum aufbewahrt. Auf dichtem rotem Zitz sind bunte Stückchen aus Seide, Leinwand und Watte aufgenäht und goldfarbige Ornamente aufgeklebt: phantastisches Blumenwerk mit hier und da hervorschauenden Gesichtern. Auch von den reichornamentierten orientalischen Waffen, die in diesem Zelte angebracht sind, stammen eine Anzahl aus der türkischen Kriegsbeute von 1683.

DAS LUSTHAUS. An monumentalen Gebäuden hat Dresden aus dem 17. Jahrhundert nicht viele aufzuweisen. Johann Georg I. ließ durch Sebastian Walther († 1645) das von Nosseni angefangene Lusthaus auf der Jungfer vollenden. Wenn auch in der inneren Ausstattung nicht alles nach den ursprünglichen Plänen ausgeführt werden konnte, war es doch ein prachtvolles Bauwerk. Eine Pulverexplosion hat das Lusthaus am 22. September 1747 zerstört. Nur ein marmorner Frauenkopf im Stadtmuseum, den man in der Elbe gefunden hat, erinnert an die verschwundene Pracht.

JOHANN GEORG II. Ein neuer Geist zog in Dresden mit dem Regierungsantritt Johann Georgs II. ein. Entfaltung von Pracht, schöne Bauten, künstlerisch-phantastische Veranstaltungen — kurz alles, was zur künstlerischen Lebensfreude gehört, war diesem Fürsten ein unabweisbares Bedürfnis. Es ist, als hätte er mit Gewalt jede Erinnerung an den verderblichen Krieg aus dem Gedächtnis der Dresdner vertilgen wollen. „Er entfaltete einen Glanz der Hofhaltung, wie er bis dahin in Sachsen nicht gekannt war und auch später nur durch seinen Enkel August den Starken übertroffen worden ist. Hofbeamte und Gardetruppen wurden vermehrt und

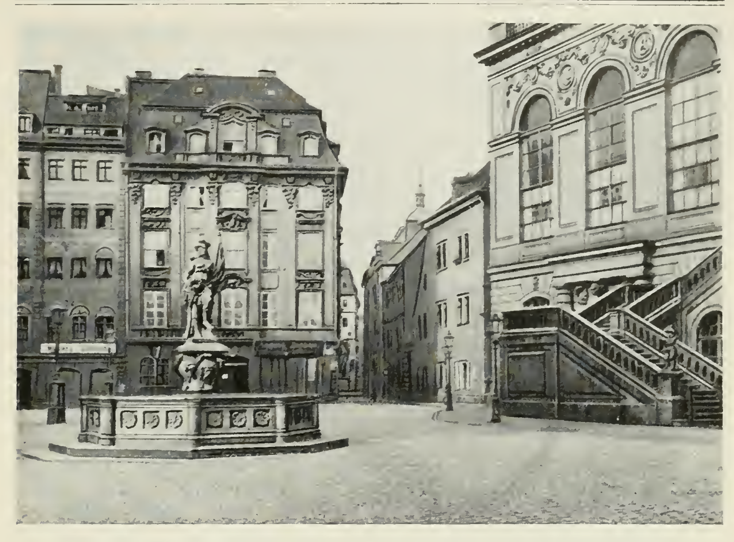


Abb. 38 Türkenbrunnen von 1683, dahinter Haus des Goldarbeiters Christoph Georg Dinglinger von Pöppelmann (?) rechts Johanneum

reich ausgestattet, zahlreiche ausländische Künstler herbeigezogen, beschäftigt und beschenkt, kostspielige Bauten von Komödien-, Ball-, Reit- und Schießhäusern unternommen, das Schloß prächtig ausgeschmückt, der Große Garten angelegt und dazu verschwenderische Feste in bunter Mannigfaltigkeit veranstaltet.“ (O. Richter.)

OPER UND FESTE. Mit der Person Johann Georgs II. sind die ersten Anfänge der Oper in Dresden verbunden. „Gesungene oder Opera-Ballette“, wie der Ausdruck lautete, bildeten damals einen wesentlichen Bestandteil der Hoffestlichkeiten, deren Schauplatz das kurfürstliche Schloß war. Für eine solche Hoffestlichkeit verfaßte im Jahre 1650 der kurfürstliche Bibliothekar David Schirmer das Ballett Paris und Helena, für eine andere 1653 der kurfürstliche Kammersekretär Geller das Ballett Der Getreue Schäfer, ein drittes im Jahre 1655 hieß das Ballett der Glückseligkeit. Für die Aufführungen bildete sich der Kronprinz aus den Mitgliedern seines Hofstaates eine kleine Hofschauspielertruppe. Im Jahre 1651 schlug der Prinz seinem Vater vor, das Theater für die Ballette

und Komödien im Riesensaale des Schlosses zu errichten, als Kurfürst aber erbaute er 1664 das erste Opern- oder Komödienhaus, ein Gebäude mit eigenartiger Inneneinrichtung, über die man bei Gurlitt nachlesen kann. Es stand an das Schloß angebaut gegenüber dem jetzigen Ostpavillon des Zwingers und diente seinem Zwecke bis 1707, dann wurde es für den katholischen Gottesdienst umgebaut, weiter wurde das Komödienhaus oder ein Neubau an seiner Stelle von 1757 an als Ballhaus benutzt, von 1804 bis zu seinem Abbruch 1888 endlich diente es als Hauptstaatsarchiv.

Die sogenannten Ballette, in denen wir die ersten Anfänge der Dresdner Oper zu sehen haben, bildeten nur einen Teil der großartigen Festlichkeiten, die Johann Georg II. im Wettbewerb mit den Höfen Italiens und Deutschlands veranstaltete. So gab er 1662 „zur Vermählung seiner Tochter Erdmuthe mit dem Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg-Kulmbach ausgedehnte Festlichkeiten, die sehr große Vorbereitungen erforderten. Sie dauerten vom 18. Oktober bis zum 13. November. Darunter waren verschiedene Karusselle und Ringrennen mit prächtigen Aufzügen, sowie allerhand Jagden und ein viertägiges Stahlschießen. Diese ritterlichen Übungen wechselten ab mit edleren Vergnügungen, Opern, Komödien und einem Feuerwerk, darstellend die Eroberung des goldenen Vließes durch Jason. Großes Aufsehen machte besonders die Oper Il Paride, die der Kapellmeister Bontempi eigens für dieses Fest komponiert hatte. Als Nachspiel folgte ihr am anderen Tage die Komödie von der Belagerung der Stadt Troja, „und zwar der erste Teil, bis auf den Tod des Hectors“, sodann zwei Tage später der andere Teil von der Belagerung und endlichen Zerstörung Trojas „in einer Tragödie vorgestellt“. Ähnliche Festlichkeiten wurden in Dresden gefeiert bei der Vermählung des Kurprinzen Johann Georg III. im Dezember 1666 und im Januar 1667 und bei der Geburt seiner Söhne Johann Georg IV. 1668 und Friedrich August 1670. An diese reihen sich die Feiern bei der Zusammenkunft der Mitglieder des Hauses in Dresden“. (Vgl. Hoffeste und Festbauten vor Entstehung des Zwingers von Jean Louis Sponsel.) Das äußerste an fürstlicher Pracht ward geleistet, als im Jahre 1678 die drei Brüder des Kurfürsten, die Herzöge August zu Sachsen-Weißenfels, Christian zu Sachsen-Merseburg und Moritz zu Sachsen-Zeitz mit ihren Gemahlinnen,

Prinzen und Prinzessinnen und zahlreichem Gefolge, zusammen 440 Personen mit 382 Pferden, dem Dresdner Hofe einen gemeinschaftlichen Besuch abstatteten. Der Kurfürst mag stolz gewesen sein auf die festlichen Veranstaltungen bei dieser ,,Durchlauchtigsten Zusammenkunft", er hat deshalb Sorge getragen, die Kunde davon auf die Nachwelt zu bringen, indem er trotz drückendem Geldmangel eine umfassende Beschreibung mit zahlreichen Bildern in Kupferstich herausgeben ließ. Bearbeitet hat dieses Werk einer seiner Räte Gabriel Zschimmer, der von 1682—94 Bürgermeister von Dresden war. Die Zeichnungen für die Kupferstiche haben keinen künstlerischen, um so mehr aber Wert für die Kultur- und Städtegeschichte. (Neu herausgegeben und mit Erläuterungen und Einleitung versehen durch Otto Richter für den Verein für Geschichte Dresdens.)

Das Werk mit seinem mehrere hundert Seiten füllenden Text gibt uns die genaueste Auskunft über die Festlichkeiten.

MYTHOLOGIE UND ALLEGORIE. Mythologie und Allegorie sind der Kern dieser Festlichkeiten, wie ja der Kunst des 17. Jahrhunderts überhaupt. Die antike Mythologie in der Auffassung der römischen Dichter beherrschte damals die Phantasie der gebildeten Abendländer; ihre Gestalten und die Themata, die man aus ihr schöpfte, waren jedermann verständlich und geistiges Gemeingut aller. Allegorie war, wie Jakob Burkhardt sagt, die Voraussetzung aller damaligen Kunst; die ,,Tafel des Cebes" gehörte längst zu den Schulbüchern: eine wahrscheinlich spätantike Schrift, worin eine große Schar von moralischen und intellektuellen Allegorien auftritt, und zwar bereits als in einem umfangreichen Gemälde handelnd und redend angebracht. Was das 16. Jahrhundert weiter an Allegorischem geradezu angehäuft hatte, bildete für die Kunst des 17. Jahrhunderts eine unerschöpfliche Vorratskammer. Die allegorische Prachtausstattung aller Festlichkeiten ward zuerst in Italien ausgebildet, durch Nossenis Inventionen kam sie nach Dresden und hier fand sie für mehr als ein Jahrhundert eine bleibende Stätte und ausgiebige Pflege, die wohl in den Festlichkeiten bei der durchlauchtigsten Zusammenkunft ihren Höhepunkt erreichte.

Ein Beispiel des mythologisch-allegorischen Geistes der Spiele gibt das Ring- und Quintanrennen der sieben Planeten gegen den

Monarchen Nimrod. In den „Kartells“, die für die Teilnehmer der Vorbereitung wegen ausgegeben wurden, wird in gespreizter, schwülstiger Sprache erzählt, wie die sieben Planeten „durch den Hochmut eingebildeter Tapferkeit fast mit Gewalt von ihrem Sitze herabgenötigt und auf den Kampfplatz gefordert werden.“ „Nimrod, der Enkel des großen Cham... ist aus dem Abgrund der unteren Welt mit einem Schwalle seiner Reichs-Folgere heraufgestiegen und unterstehet sich, sambt solchem seinem Comitat, Uns siebenfach verbrüderte Gestirne zu einem Ring- und Quintanrennen herauszufodern“ usw. Beim Quintanrennen wurde mit der Quintane, d. h. mit der Lanze nach den Köpfen holzgeschnitzter Tiere gestochen; bei anderen Kopfrennen brauchte man den Wurfspeer oder den Säbel; beim Ringrennen galt es, im Reiten oder Fahren aufgehängte Ringe mit der Lanze herabzuholen; beim Karussellreiten ritten verschiedene Gruppen von Reitern und Reiterinnen — jede Gruppe durch gleichartiges Kostüm kenntlich — mannigfache Figuren in verschiedenen Gangarten, meist waren sie mit einer Art des Kopfrennens verbunden. Bei dem Planeten-Quintanrennen erschienen die Teilnehmer als Merkur, Venus, Mars, Jupiter usw. verkleidet, die Gefolgschaft in entsprechenden antiken Kostümen. Dem Quintanrennen folgte die Aufführung der „musikalischen Opera und Ballett von Wirkung der sieben Planeten. Cupido singt den Prolog, dann folgen in sieben Verwandlungen je einer der sieben Götter und Göttinnen. Jede Gottheit stellt sich in einigen Versen vor, die entsprechende Gefolgschaft tanzt ein Ballett. In ähnlicher Weise sind ein Ringrennen, eine Fischermaskerade und ein Jäger-Büchsenschießen der Diana gewidmet, ein zweites Büchsenschießen und ein Feuerwerk dem Herkules usw. Bei allen diesen Festen wurde die Umgebung mit der Handlung durch glanzvolle Dekorationen in Einklang gesetzt; durch kunstreiche Maschinen wurden Parnaß, Olymp, Planeten, Elemente, Jahreszeiten, Weltteile und andere mythologische und allegorische Darstellungen vorgeführt, und auf dieser Schaubühne ergingen sich dann die Mitglieder der Hofgesellschaft in antiken prunkvollen Gewändern und suchten möglichst den Charakter ihrer Rollen zu wahren.“

BÜRGERHÄUSER. Von Dresdens Monumentalbauten des 17. Jahrhunderts ist außer dem Schloßturm und dem Palais im Großen

Garten nichts mehr vorhanden. Anders steht es mit den Bürgerhäusern. Die Umgestaltung der Stadt vollzog sich in jenen Jahrhunderten im steten Kampfe gegen die Holzhäuser. Denn im Mittelalter bestand der weitaus größte Teil der Wohnhäuser unserer Städte aus Ziegel- oder Lehmfachwerk, und die Dächer waren meist mit Schindeln, selten mit Ziegeln gedeckt. Daraus erklärt sich die große Anzahl und der Umfang der Brände, von denen die Städte im Mittelalter heimgesucht wurden. In Alt-Dresden entstanden von 1401 bis 1739 nicht weniger als 51 große Brände. Durch Bauordnungen, durch Androhung von Strafen, wie durch Begünstigung der Steinbauten kämpfen Rat und Fürsten immer von neuem gegen die Schindeldächer und die leichte Bauweise an. Nach dem großen Brande am 15. Juni 1491 bestimmte der Rat in einer neuen Bauordnung, daß die Eckhäuser durchaus, alle anderen an den Straßen stehenden Häuser aber wenigstens ein Geschoß hoch von Stein erbaut und mit Ziegeln gedeckt werden sollten. Diese Bauordnung wurde 1660 durchgesehen und von neuem eingeschärft. Sie enthält bemerkenswerte Bestimmungen. Jeder Neubau gegen die Gasse sollte bei einer besonderen Ratsdeputation angemeldet werden, und diese hatte darauf zu achten, daß „solcher Bau nicht der Stadtzierde zuwider oder dem Nachbar zum Schaden gereiche. Erker und Ausladungen waren zugelassen, soweit sie sich innerhalb des Traufrechts bewegten. Weiter wurde verlangt, daß die Baufluchten genau eingehalten würden. Die Traufe durfte nicht mehr nach der nachbarlichen Grenze geführt werden. Man darf hieraus schließen, daß im 16. und 17. Jahrhundert das Bauen mit dem Giebel nach der Straße allmählich aufhörte. Immer von neuem machen sich Verordnungen gegen die Holzhäuser nötig, weil offenbar die Bestimmungen darüber nicht streng genug durchgeführt wurden, nach der Not des Dreißigjährigen Krieges auch schwerlich konnten. Wiederholt wendete sich Johann Georg II. mit Vorstellungen und Verordnungen dagegen. Im Jahre 1667 kaufte er selbst sieben alte Holzhäuser am Taschenberg nahe beim Schlosse an und ließ sie wegreißen. Am 14. Oktober 1677 bestimmte er, künftig sei jeder Bau vor dem Beginn bei dem Oberinspektor der Fortifikations- und Zivilgebäude dem Artillerie-Obersten Wolf Caspar von Klengel anzumelden, dem Zimmer- und Maurermeister wird bei vorschriftswidrigen Bauten eine Strafe von 50 Goldgulden an-

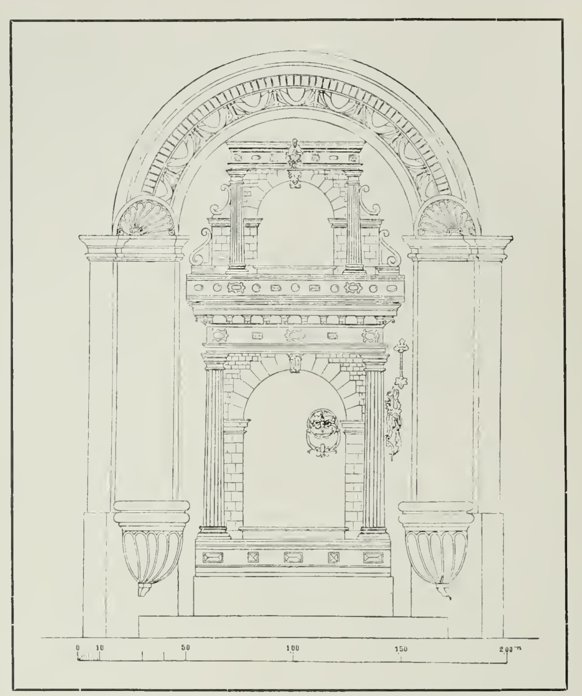


Abb. 39 Renaissancetor am Kühnschen Hause
(jetzt Kgl. Schloß) um 1580

gedroht. „Damit ging die baupolizeiliche Gewalt immer mehr in die Hände der Militärbehörden über; die Stadt begann aber auch, sich zu einem Glanze zu entwickeln, der sie in künstlerischer Beziehung zur führenden in Sachsen und zu einer der ersten in Deutschland machte." (Wir folgen bei der Schilderung dieser Verhältnisse Dr. Walther Dietrichs trefflicher Schrift: Beiträge zur Entwickelung des bürgerlichen Wohnhauses in Sachsen im 18. Jahrhundert; Leipzig, Gilbers 1904.)

Eine größere Anzahl steinerner Häuser in Dresden entstanden nach dem großen Brande 1491, namentlich die Eckhäuser am Markt. Meist waren diese neuen Häuser schmal und tief — wie es die Enge der Festung mit sich brachte — mit hohem Dach und

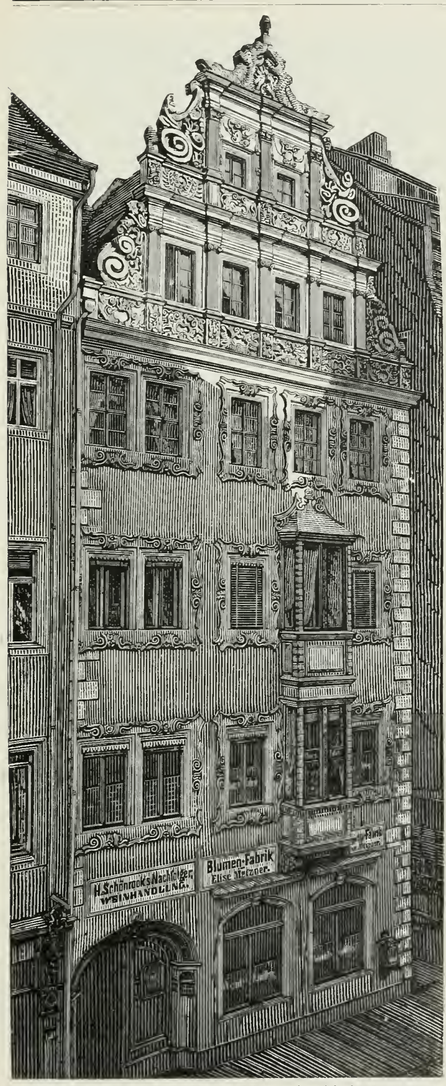


Abb. 40 Haus Wilsdrufferstraße 14 (um 1660)

Giebel nach der Straße, dazu kamen glatte Wände mit gruppierten Fenstern in willkürlicher Anordnung, die Fenster spätgotisch oder in Renaissanceformen profiliert. Den Hauptschmuck der meist nur zweigeschossigen Häuser bilden die Silhouetten der Giebel, hier und da ein Erker und reizvoll durchgebildete Portale. Zwei der schönsten sind beim Neubau dem Kgl. Schlosse eingefügt worden, die auch noch die alten Holztüren mit ihrer Quader- und Säulenarchitektur haben, andere finden sich in der Pfarrgasse, der Weißen Gasse, der kleinen Kirchgasse und an der Kreuzkirche.

GIEBEL UND ERKER. Giebel aus dem 16. Jahrhundert sind in Dresden so gut wie nicht mehr vorhanden; die Giebel der noch fast unberührten Renaissancehäuser Große Brüdergasse Nr. 8 und Nr. 13 sind ganz schlicht gehalten. Etwas mehr bietet das 17. Jahrhundert.

Hervorzuheben ist etwa der Giebel Altmarkt Ecke Frohngasse 1 (Eberstein), das Haus ist im übrigen architektonisch ganz verderbt worden, dann die sehr stattliche Anlage Schloßstraße 34 und das noch spätere Wilsdrufferstraße 14 (anno 1660). Dieses Haus, das sich in seiner ganzen Anlage als ein stattliches Familienhaus des 17. Jahrhunderts kennzeichnet, zeigt auch deutlich den Stilwandel, der nach dem Dreißigjährigen Kriege einsetzte. Niederländische Einflüsse machen sich geltend: reicherer Schmuck an Quaderung, Säulenstellungen, Fruchtgehänge, Kartuschen treten auf, selbst „die Giebel mit ihren breitgelaufenen Voluten erscheinen jetzt lediglich als Schmuckstücke". Auch die unregelmäßige Anlage der Fenster verschwindet, in allen Geschossen liegen sie in den gleichen senkrechten Achsen. Besonders bezeichnend für das 17. Jahrhundert sind die Erker, die in den Bau-



Abb. 41 Erker Schloßstraße 30 mit den Bildnissen des Kurfürsten Christian II. und seiner Gemahlin Hedwig von Dänemark von Hans Steyer 1610



Abb. 42 Denkmal der Dorothea Stubing von Christoph Abraham Walther um 1677

ordnungen von 1660 ausdrücklich als zugelassen bezeichnet werden. Einer der ältesten ist der am „fürstlichen Hause in der Elbgasse“ (Schloßstraße 30) mit edler Ornamentik in Flachrelief und den

beiden trefflichen Hochreliefbildnissen des Kurfürsten Christian II. und seiner Gemahlin Hedwig von Dänemark.

Er stammt aus der Zeit um 1612 und rührt von Hans Steyer her. Kragstein, Architrav, Pilaster und Fries sind mit Flachrelief bedeckt; auf dem Kragstein das sächsische Kur-Wappen, das dänische Wappen und zwei Ordenssterne. Der Fürst in Rüstung, das Kurschwert auf der rechten Schulter, trägt über der Brust eine Feldbinde, die Linke eingestemmt; die Fürstin in gewaltigem Reifrock, auf dem beide Hände aufliegen.

Weitere Beispiele für Erker bieten zahlreiche Häuser Wilsdrufferstraße, Große und Kleine Brüdergasse, Schloßstraße, Webergasse, Galeriestraße 9, Rampischestraße, Kasernenstraße 3 und Hauptstraße 22. Diese Erker sind oft nur Ausbauten vor einem Fenster, sie sind fast ausnahmslos älteren Häusern angeheftet und aus Holz hergestellt, oft reich mit Schnitzerei oder mit Stuckornamenten verziert. In den Formen zeigt sich eine große Geschicklichkeit in der Behandlung des Holzes, und die Freude daran zeigt sich in dem immer wachsenden Reichtum der Ornamentik an Akanthusranken, Fruchtgehängen, Masken usw.

BILDHAUER. Von Bildhauern dieser Zeit ist zu nennen Christoph Abraham Walther, der als Sohn eines Dresdner Bürgers am 23. Februar 1666 selbst Bürger wurde. Er war unter Kurfürst Johann Georg II. Dresdens berühmtester Bildhauer und lieferte nach dem Brande der Kreuzkirche 1669 für diese zahlreiche Statuen. Von ihm stammt offenbar das Denkmal der Frau des Leinwandhändlers Johann Stubing aus London, die am 8. März 1677 starb. Von Stubing oder Stubbing wissen wir, daß er 1669 das englische Kaufhaus Altmarkt Nr. 10 errichtete, das bis 1722 im Besitz dieses Engländers verblieb. Es trug einst eine merkwürdige lateinische Inschrift von acht Zeilen, deren jede ein Chronostichon von 1669 darstellte (vgl. Gurlitt S. 662). Das Standbild, einst in der Dreikönigskirche, jetzt im Stadtmuseum, stellt die Frau Stubing in reicher Tracht auf einem Kissen kniend mit gefalteten Händen im Gebet dar. Der geschickte Aufbau der Gestalt und die treffliche Behandlung des reichen Gewandes zeigen den letzten Sprossen der Bildhauerfamilie Walther als einen handwerklich geschickten Mann seines Faches, eine tiefere Beseelung fehlt dem Werke aber. Von diesem Walther stammte auch der kleine Brunnen,

der bis in unsere Zeit in der nordöstlichen Ecke des Altmarktes stand, beim Durchbruch der König Johann-Straße aber abgebrochen wurde.

Ein Zeitgenosse dieses Walther war der Bildhauer Melchior Barthel, dessen Grabstein im Hofe des Hauses Johannesstraße 12 eingemauert ist. Er war am 10. Dezember 1625 als Sohn des Dresdner Bildhauers Hieronymus Barthel geboren, lernte zuerst bei seinem Vater († 1640), dann fünf Jahre in Schneeberg; 1645 ging er in die Fremde, wo er mit Christoph Abraham Walther zusammentraf. In Venedig, wo er 17 Jahre verweilte, schuf er zahlreiche Werke, darunter 67 Figuren für das Grabmal des Don Giovanni Pesaro († 1659). Im Jahre 1670 kehrte Barthel nach Dresden zurück. Er wurde auf Empfehlung des Oberlandbaumeisters Obersten Wolfgang Caspar von Klengel von Johann Georg II. zum Hofbildhauer ernannt, starb jedoch schon am 26. Juli 1672. Werke von ihm sind nicht bekannt, denn der Ecce homo vom Peiserschen Grabdenkmal, der im Sommer 1893 im Keller der Frauenkirche aufgefunden war und jetzt der Kanzel gegenübersteht, kann schwerlich Barthels Werk sein. Es muß spätestens 1635 hergestellt sein. Die meisterhafte Durchbildung des Körpers und die geschickte Behandlung des Marmors weisen auf einen tüchtigen Künstler hin; als solcher kann Sebastian Walther in Betracht kommen.

SCHLOSSBAUTEN. Noch müssen wir der Neu- und Umbauten des Schlosses im 17. Jahrhundert gedenken. Nicht mehr vorhanden ist der Riesensaal, den 1627 Wilhelm Dilich neu ausstattete; der Saal erhielt damals anstatt der früheren geraden Decke Stichbogengewölbe und wurde vollständig mit Fresken ausgemalt. Seinen Namen hatte er von den 4 m hohen Riesen, die an die Fensterschäfte gemalt waren; Gurlitt schreibt sie noch den Thola und dem Ricchino zu. Die Dilichsche Decke war mit Tischlerarbeit und Malerei verziert. Auf den giebelbekrönten Aufbauten waren die Tugenden gemalt, dazwischen Ansichten von Städten, in den rhombischen Flächen zwischen den geschnitzten hölzernen Deckenverzierungen die Zeichen des Tierkreises, in den seitlichen mythologische Darstellungen blau in blau gemalt.

Weiter stammt aus dem 17. Jahrhundert ein derbes Stuckgewölbe, das heute im Südwestturm angebracht ist, vielleicht von Melchior Barthel.



Abb. 43 Altes Modell des Kgl. Schlosses nach den Erweiterungsbauten im 16. Jahrhundert

Sodann wurde 1674—76 der große Schloßturm um 16 Ellen erhöht. So wie ihn damals Wolf Kaspar von Klengel gestaltete, ist er heute noch erhalten. Er ist der höchste von Dresdens Türmen (100 m hoch), seine charaktervolle Erscheinung, noch gehoben durch das grüne Dach, ist mitbestimmend für die berühmte Silhouette Dresdens. Zur Zeit seiner Entstehung, als die katholische Hofkirche noch nicht stand, beherrschte er das Stadtbild noch weit imposanter als jetzt. Wenige Jahre nach dem Turmbau wurde das neue Tor zwischen den beiden Schloßhöfen gebaut. Mit einer doppelten toskanischen Säulenstellung, dem Kurwappen als Schlußstein und den beiden vortrefflichen Gestalten der Minerva und des Herkules ist es ein vornehmes und stattliches Werk des Barockstils. Die andere Seite des Tores nach dem kleinen Schloßhofe zu ist einfach in derber Rustika behandelt.

Bemerkenswert ist weiter, daß im Jahre 1683 in der südöstlichen Ecke des großen Schloßhofes ein Treppenturm genau nach dem Vorbild des Turmes in der südwestlichen Ecke errichtet wurde, eine sonderbare Nachahmung, da sich inzwischen der Stil doch



Abb. 44 Tor im Kgl. Schloß von 1682

vollständig geändert hatte. Endlich wurde damals — nach 1691 — durch das Grüne Tor eine Verbindung zwischen dem großen Schloßhof und dem Platz hinter dem Schloß geschaffen (jetzt hinter der katholischen Hofkirche); das Tor ist ein derb empfundenes barockes Werk mit kriegerischen Emblemen, wahrscheinlich vom Oberlandbaumeister Johann Georg Starke.

DER GROSSE GARTEN. Gegen Ende seines Lebens begann Johann Georg II. noch ein bedeutendes Werk, das noch heute zu den Zierden Dresdens gehört, er legte den Großen Garten an und erbaute das Palais, das in seiner Mitte steht. Dresden war schon damals eine Gartenstadt. Weit über hundert „Lust- und Küchengärten" lagen draußen vor den Mauern und gaben den Bürgern, die innerhalb der Festungsmauern ihre Wohnungen, ihre Geschäfte, ihre Amtsstuben hatten, die Möglichkeit sich zu erholen und Früchte zu erbauen. Im Jahre 1676 faßte Johann Georg II. den Plan, „in etwas weiterer Umgebung seiner Residenz" auch einen Waldpark für fürstliche Vergnügungen anzulegen. Der als Gärtner gebildete spätere Oberlandbaumeister Johann Friedrich Karcher führte ihn aus. Die erste Anlage des Jahres 1676 umfaßte nur ein mäßiges Quadrat inmitten der jetzigen Ausdehnung, aber schon ein Jahr darauf wurde der Garten erweitert, und die Nachfolger seines Gründers die Kurfürsten Johann Georg III. und IV., ganz besonders aber Kurfürst Friedrich August I. (August der Starke) sorgten für weitere Ausgestaltung des Gartens. So hatte er um 1720 das Aussehen gewonnen, das er mehr als 100 Jahre behalten hat.

In der Hauptsache war dieser Garten eine Anlage im französischen Gartenstil. Schnurgerade Alleen mit weiten Fernsichten teilten das zuerst kreuzförmige, später rechteckige Gelände in vier Teile, in der Mitte erhob sich wie heute das Palais; vor dem Palais die Rennbahnen für die ritterlichen Spiele des Hofes, zu Seiten zwei Terrassen mit Orangebäumen; weiter sieht man Naturtheater, Irrgarten, Wasserkünste, einen Lustgarten (das ist der Teil, den August der Starke 1719 anlegen ließ), jenseits des Teiches einen sogenannten Venustempel, d. i. ein oben offenes Lusthäuschen, und weiter hinaus die beiden Torsäulen (Orthostaten) mit den Sandsteingruppen — Adonis, Venus und Amor, und Meleager mit seinem Hund, wie er der Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers überreicht — die noch heute das südöstliche Ende des Gartens bezeichnen.

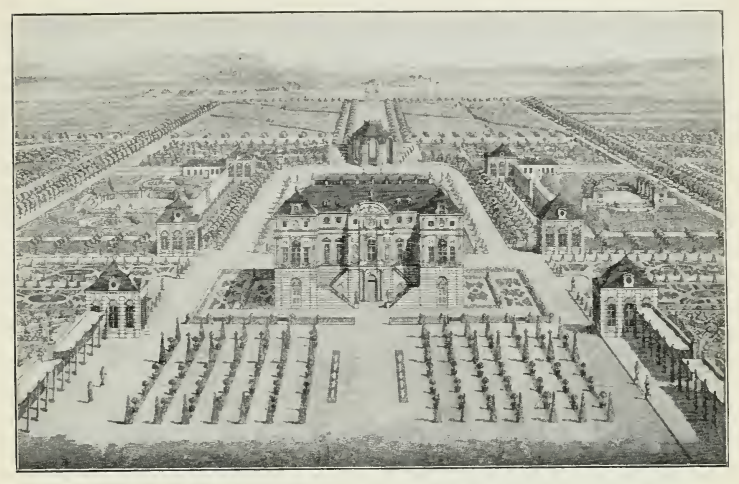


Abb. 45 Der Große Garten im Jahre 1719

Bemerkenswert sind weiter die acht Häuschen rings um das Palais, die man damals italienische Grotten oder Refraichiergebäudchen nannte. Sie enthielten seit 1730 antike Bildwerke, der ganze Garten soll 150 plastische Werke aus Marmor und Alabaster enthalten haben. Wir hören endlich, daß August der Starke in dem Garten ein Fasanengehege mit dem nötigen Unterholz und den Schneisen, die zur Fasanenjagd nötig sind, anlegen ließ. Auch bei diesen Erweiterungen des Gartens war der Gärtner Johann Friedrich Karcher, seit 1699 Oberlandbaumeister, hervorragend beschäftigt.

Das Palais stammt aus den Jahren 1679 und 1680 und ist wahrscheinlich vom Oberlandbaumeister Johann Georg Starke erbaut. Es wurde damals als italienisches Gartenpalais bezeichnet; der Kurfürst wollte also offenbar eine Renaissance-Villa haben. Die Aufgabe ist in dem monumentalen und doch anmutig heiteren Bauwerk trefflich gelöst. Wie überraschend mag es gewirkt haben in jener Zeit, da Dresden noch von Festungsmauern umschlossen war und in seinen Gassen noch die ganze Enge des Mittelalters herrschte. Noch heute mutet es uns in unverwüstlicher Jugendfrische an. Dem warmtönigen Sandstein haben Wetter und Ruß

nichts anhaben können. Das tiefe Gelb des Steins und das fröhliche Grün des kupfernen Daches wirken doppelt heiter in sommerlicher Sonnenpracht inmitten des lachenden Parkes. Gar köstlich liegt es zwischen dem großen Teich und den prächtigen flachen Gartenanlagen einerseits, den von Pappeln und Fichten umsäumten Rasenflächen anderseits, und prächtig betont es die Mitte des Gartens, nach der von allen vier Seiten des Gartens der Blick sich lenkt. Der Grundriß des Baues ist H-förmig. Ein eigentlicher Sockel fehlt, nicht zum Schaden des Gebäudes, das dadurch in engere Beziehung zum Garten tritt. Zwei Geschosse hat der Bau und eine niedere Attika; vor den Mittelbau tritt hüben und drüben ein Risalit zwischen bequemen dreiteiligen Freitreppen, die zu dem Obergeschoß emporführen. Gurtgesimse trennen die Geschosse, das Untergeschoß ist gequadert, das obere reich mit Säulen, Pfeilern, Standbildern, Rankenwerk usw. geschmückt. Etwas ruhmredig stehen neben den Toren und Hauptfenstern der Mittelrisalite doppelte Säulenstellungen, die nichts zu tragen haben. In der Attika wechseln quadratische Fenster mit den Büsten römischer Kaiser in kreisrunden Nischen. Das Risalit der Westschauseite krönt ein Giebelfeld im Stichbogen, geschmückt mit dem Kurwappen und einer geharnischten Saxonia, Kinder und Frauen bringen zur Verherrlichung Sachsens Lorbeergewinde und Zweige herbei. Vorübergehender froher Aufenthalt in festlich zugestutzter Natur, diesen Zweck spricht der Bau in seinem Äußeren aus. Nicht anders das Innere: im Quergebäude unten und oben ein einziger großer Saal, in den Seitengebäuden in beiden Geschossen je drei kleinere Räume, kleine Wendeltreppen vermitteln den Verkehr im Innern. Stattlich, wenn auch nicht sehr hoch, ist schon der Saal im Erdgeschoß; Kreuzgewölbe auf vier freistehenden und vierzehn Wandpfeilern überdecken ihn, in den Spiegeln der Gewölbe sind die zwölf Gestalten des Tierkreises aufgemalt, die Tiere sind kräftig umrahmt und mit gebrochenen barocken Giebeln gekrönt.

Überaus prachtvoll ist aber dann der große Saal des Obergeschosses mit seiner vollen dekorativen Ausstellung. Zwanzig reiche korinthische Säulen in rotem Stucco lustro, je sechs an den Lang-, je vier an den Schmalseiten gliedern die Wände. Die Stichkappen und die gewölbten Flächen der Hohlkehle, der Fries und die Umrahmung der Deckenbilder, alles ist reich mit Stuck ver-

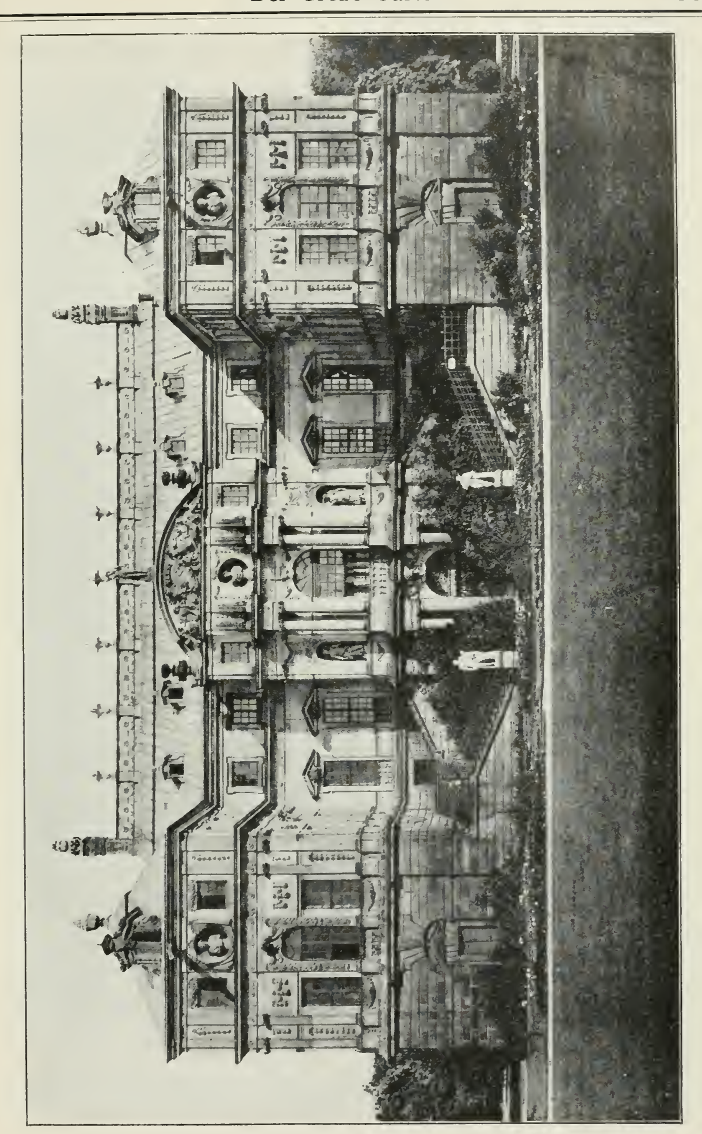


Abb. 46 Palais im Großen Garten 1679 begonnen

ziert. In den Nischen stehen überlebensgroße Standbilder antiker Göttinnen — der Sommer, der Herbst und andere — treffliche Werke in klassisch vornehmer Haltung, vielleicht Werke eines Niederländers namens Diercs, darüber von Putten gehalteneWappenkartuschen. Reiche Gewinde aus Stein umrahmen die Tiere, zwischen den Stücken der abgebrochenen Rundverdachungen je eine Büste, darüber eine Krone, Kinder tragen den Hermelin. Dazu über dem Hauptgesims zwanzig Büsten barocken Stils und Wandgemälde mit Darstellungen aus der griechischen Mythologie, Werke des Hofmalers Samuel Bottschild, ebenso die drei Deckengemälde. Das Mittelbild stellt Johann Georg III. auf Wolken thronend mit dem Schwert in der Rechten dar. Putten, eine Minerva mit den Kurschwertern und allegorische Gestalten des Friedens, der Gerechtigkeit, der Mäßigung u. a. umgeben ihn. Diana mit ihrem Gefolge, Merkur und Flora auf Wolken sind auf den seitlichen Bildern dargestellt.

Das Palais im Großen Garten erscheint wie die heitere Eröffnungsmusik zu der rauschenden Folge von Bauwerken, die in Dresden im 18. Jahrhundert entstanden und ihr das Gepräge einer neuen Stadt geben sollten. Seine Architektur glänzt in vornehmer Heiterkeit und trotz der harten Ornamentik ergibt sie ein Bild reizvoller Harmonie und trefflicher Geschlossenheit.

CORRADINI UND BALESTRA. Im Großen Garten spricht auch die Plastik ein kräftiges Wort mit. Von den zahlreichen marmornen Standbildern hat allerdings der Sturm des Siebenjährigen Krieges nicht mehr viel übrig gelassen, aber was noch — zum Teil später hier aufgestellt — vorhanden, bildet einen stimmungsvollen Schmuck inmitten des Baumgrüns und der farbigen Pracht der Blumen und Sträucher. Sie stammen samt und sonders von italienischen Bildhauern her; genannt werden Lorenzo Bernini, Francesco Baratta, Pietro Balestra in Rom, Antonio Corradini und Catasi in Venedig. Doch sind wir nicht imstande, Werke von Bernini und Catasi nachzuweisen. Werke Antonio Corradinis († 1752) sind die prachtvolle Vase in weißem Marmor am Ostende des großen Teiches und die allegorische Gruppe Die Zeit enthüllt die Wahrheit. Zwei reizende Kinder sitzen auf den Rändern der Vase; den Henkel vertritt eine rückwärts gebogene geflügelte Psyche mit emporgereckten Brüsten. Es bleibt uns freigestellt, ob wir darin nur ein kühnes dekoratives



Abb. 47 Hauptsaal im Obergeschoß des Palais im Großen Garten um 1690



Abb. 48 Vase im Großen Garten von Antonio Corradini
(Alexander d. Gr. nähert sich der knienden Mutter und der Gemahlin des Darius)

Motiv sehen wollen oder mit dem Hofrat Böttiger die von Venus gemißhandelte und gepeitschte, dann angefesselte Dulderin (nach Apulejus VI.: Venus übergibt die arme Psyche den zwei Peinigerinnen Kümmernis und Trübsinn). Am Bauch der Vase sind zwei berühmte Großmutszenen aus den Schlachten Alexanders des Großen dargestellt. Einerseits: Alexander mit Hephästion an der Seite naht sich huldvoll den beiden gefangenen fürstlichen Frauen: Statira und Sysigambis, jene die Gemahlin, diese die



Abb. 49 Die Zeit enthüllt die Wahrheit
Gruppe von Antonio Corradini
im Großen Garten

Mutter des besiegten Darius; er befiehlt den beiden knienden Frauen aufzustehen. Anderseits: Alexander vergießt Tränen beim Anblick des von den Pfeilen der Verräter durchbohrten sterbenden Darius, dem Polystratus eben den Labetrunk gereicht hat. Alexanders Leben war damals allen Gebildeten geläufig: Carl Lebruns (1619 bis 1690) berühmte Folge der Alexanderschlachten, gestochen von Gerard Audran (1640 bis 1703) und Gerard Edelinck (1640—1707) waren eben erschienen.

Corradinis Gruppe: Die Zeit enthüllt die Wahrheit erklärt sich selbst: Die Zeit ist als Greis dargestellt, die Wahrheit als nacktes Weib, dem der Greis das verhüllende Tuch vom Gesicht zieht. Das Weib steht auf einem Kind, das ein Bild mit der Sonne vorweist: die Sonne bringt es an den Tag. Der Umriß der Gruppe ist nicht mehr der ursprüngliche: dem Greis fehlen die Flügel, die er früher hatte. Corradini war bekannt für derartige plastische Künsteleien. Am bekanntesten ist seine Pudicitia (Schamhaftigkeit) in der Kapelle di Sansevero zu Neapel, bei der man durch die Verhüllung alle Formen des Körpers sieht.

Als Gegenstück zu der Gruppe der Wahrheit sollte Pietro Balestra eine zweite Gruppe schaffen: die Zeit raubt die Wahrheit (sie bringt die wahrheitswidrigen Legenden hervor). Aber Balestra fühlte sich der Aufgabe nicht gewachsen, sondern kopierte

einfach die Gruppe im Palast Farnese zu Rom: das Alter raubt die Schönheit, ein geflügelter Greis eilt flüchtigen Fußes über die Erde dahin und hebt mit kräftigen Armen ein jugendliches Weib empor, das sich vergeblich sträubt. Zu Füßen der beiden verhüllt ein Knabe weinend die Augen.



Abb. 50 Das Alter raubt die Schönheit
Gruppe im Großen Garten von Pietro Balestra

Das Werk ist ebenso wie sein Gegenstück auf die Gegensätze von Alter und Jugend, Mann und Weib gestellt. Ohne innere Wahrheit anzustreben, begnügt es sich mit lebendigem Umriß und dekorativer Anmut, wie sie heiterer Gartenpracht angemessen erscheinen. Dieser Art sind auch die beiden großen Kentaurengruppen: Eurytus raubt Hippodameia und Nessus raubt Dejaneira, die am Eingang zum Parterre des Palais von der Hauptallee stehen, beide wiederum von Antonio Corradini. Er hat auch die beiden marmornen Prunkvasen mit den Darstellungen der vier Elemente und der vier Erdteile geschaffen, die am Stadteingange des Gartens stehen. Dem Francesco Baratta dagegen gehört der sitzende Herkules an, der durchaus bildnismäßige Züge trägt; nach der Überlieferung ist ein Graf Marcolini dargestellt. Die beiden Gruppen vor dem Palais: Herkules mit dem Knaben Telesphoros (dem kleinen Gott der Genesung) und Silen mit dem Bacchusknaben sind Nachahmungen antiker Werke, vielleicht ebenfalls von Baratta.

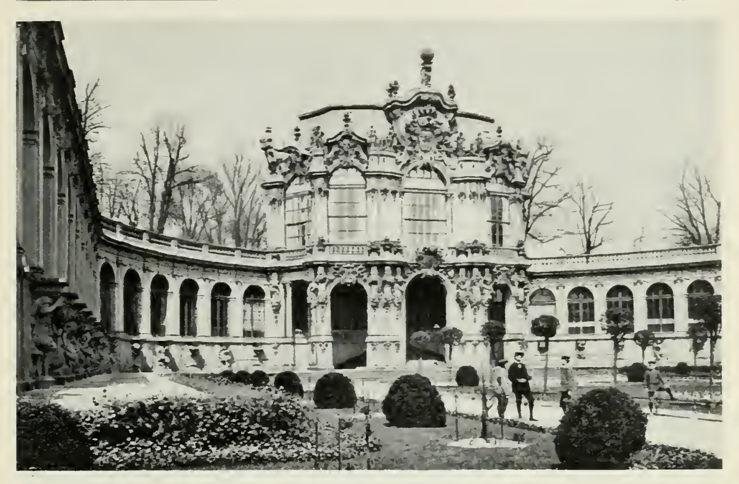


Abb. 51 Wallpavillon des Zwingers

DAS 18. JAHRHUNDERT

DAS 18. Jahrhundert brachte für Dresdens Kunstleben in jeder Hinsicht einen außerordentlichen Aufschwung. Die neue Zeit beginnt mit der Regierung Augusts des Starken. Was die Kunst- und Prachtliebe der Johann Georg in Dresden geschaffen hat, ist fast alles wieder vom Erdboden verschwunden, nur die Geschichte weiß noch zu erzählen vom Komödienhaus, vom Ballhaus, vom Riesensaal, von der einstigen Herrlichkeit des Jägerhofs. Ganz anders steht es mit den Schöpfungen Augusts des Starken (Kurfürst Friedrich Augusts I. von Sachsen 1694—1733) und seines Nachfolgers Friedrich Augusts II. 1733—63. Was sie in Dresden geschaffen haben, hat die Stadt berühmt gemacht. Das 18. Jahrhundert hat Dresden sozusagen von Grund aus neu erstehen sehen, es hat der inneren Stadt das architektonische Gepräge gegeben. Überschauen wir die Altstadt von der Neustadt, von den Brücken oder von einem Punkte der ringsum liegenden Bergzüge, die wesentlichen Spitzen der Silhouette, die Hauptzüge des Stadtbildes ent-

stammen dem 18. Jahrhundert. Und nicht bloß die Altstadt weist diese Spuren auf, noch weit mehr die Neustadt, wenn sie auch nicht so berühmte Bauwerke besitzt wie die Altstadt. Das ist zum Teil die Folge der gewaltigen Feuersbrunst, die im Jahre 1685 Alt-Dresden verheerte. Vormittags 11 Uhr am 6. August brach das Feuer aus, und von einem heftigen Winde getrieben, verzehrte es bis zum Nachmittag fast die ganze Stadt rechts der Elbe samt der Kirche mit dem Glockenturm, den Pfarr- und den Schulgebäuden. 336 Häuser gingen in Flammen auf; gerettet wurden nur 21 Häuser an der Elbe, das Rathaus und der Jägerhof. Für die armen Bewohner bedeutete dieser Brand ein entsetzliches Unglück, aber architektonische Kostbarkeiten sind dadurch für Dresden nicht verloren gegangen. Denn die verbrannten Häuser waren größtenteils aus Holz und mit Schindeln gedeckt.

Johann Georg III. aber benutzte diese Gelegenheit, um für Alt-Dresden eine ganz neue und verbesserte Anlage vorzuschreiben. Den neuen Bebauungsplan entwarf sein Festungsbaumeister Artillerieoberst Caspar von Klengel. Dieser Plan legte die Hauptstraße vom Markt nach dem Schwarzen Tor (jetzt Albertplatz) fest und verband damit ein Netz geradliniger Straßen. Der Plan ward zwar nicht völlig ausgeführt, aber was davon ausgeführt wurde — die breite Hauptstraße (1687) und die Heinrichstraße — veränderte das alte Bild von Grund aus und gab dem Stadtteil das wesentliche neue Gepräge. Zugleich hörte damit der Fachwerkbau für Alt-Dresden gänzlich auf, alle neuen Häuser wurden in Stein errichtet. In zwei Jahren entstanden damals 72 neue Häuser. Die Bautätigkeit hielt indes nicht lange an. Mit dem Tode Johann Georgs III. geriet der Ausbau Alt-Dresdens alsbald wieder ins Stocken und erst August der Starke führte ihn glücklich und glanzvoll zu Ende.

AUGUST DER STARKE. Selten hat wohl ein Fürst geherrscht, der so viel echten Kunstsinn mit so viel Kenntnissen, Tatkraft und Geschick vereinte, wie August der Starke. Pracht und Vergnügen suchte er allenthalben, aber künstlerischer Ernst und starkes ästhetisches Empfinden waren ihm dabei im höchsten Maße eigen. Seinem Prachtbedürfnis, seinem Herrschersinn, seinen Ansprüchen an Schönheit genügte die Stadt Dresden in keiner Weise. Sie war noch immer eine Festung, inner-



Abb. 52 Denkmal des Königs August des Starken von Ludwig Wiedemann 1732—36 Inschrift von 1884

halb der Wälle und Gräben herrschte die mittelalterliche Enge, noch immer gab es eine Menge von Holzhäusern und schmutzigen Straßen; monumentale Gebäude waren wenig vorhanden. Das war nicht das Ideal, das Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, seit 1697 auch König von Polen, von seiner Residenz hatte. Auf der Kavaliertour, die ihn durch das ganze zivilisierte Europa geführt hatte, war er mit den herrlichen Schöpfungen der Renaissance in Frankreich und Italien bekannt geworden; er hatte alles gesehen, was Europa damals an schönen Städteanlagen, Palästen, Reichtümern, Kunstschätzen, Gärten usw. besaß. Nun wünschte er, daß seine Residenz mit den übrigen Hauptstädten Europas wetteifere, und kühne Träume von Pracht und Herrlichkeit erfüllten seine Seele.

HOLZHÄUSER. Gegen die Holzhäuser, von denen er sofort nach der Huldigung ein Verzeichnis aufstellen ließ, begann erneut ein tatkräftiger Kampf. Sogar die Reparaturen daran wurden verboten, damit „die bösen und dem gemeinen Wesen schädlichen Hütten aus der Stadt kämen". Handwerksleute, die dabei betroffen wurden, sollten mit Eselreiten bestraft werden (Verordnungen von 1706 und

1707). Weiterhin befahl der Kurfürst selbst 1708, die Besitzer sollten die feuergefährlichen Holzhäuser abreißen und binnen einer gegebenen Frist wieder steinern aufbauen, dabei aber allerlei Befreiungen von Steuern und sonstigen Lasten genießen. Weigerte sich ein Besitzer, sein Haus abzureißen, so sollte es öffentlich zum Verkauf ausgeboten und nach einer gewissen Frist an den Meistbietenden abgegeben werden, der sich gegen die versprochenen Vergünstigungen verpflichten mußte, den Neubau innerhalb eines Jahres unter Dach zu bringen. Eine ganze Reihe anderer Verordnungen sollte dazu dienen, die Feuersgefahr in der Stadt zu vermindern. Für das Äußere der Häuser wurde bestimmend die Verordnung von 1711, daß die meist hölzernen Erker, sofern sie in den Grenzen des Traufrechts blieben und der Stadt zur Zierde gereichten, im allgemeinen auch noch weiter gestattet sein sollten, in jedem Falle aber der Genehmigung des Rates bedürften. Infolge dieser Verordnung wurden neue Erker immer seltener, während sie wenige Jahrzehnte vorher vielen Gebäuden nachträglich angeheftet worden waren. Bezeichnend für den Zustand der Straßen ist auch die erneute Bestimmung, daß die Stakete vor den Häusern nicht über das Traufrecht hinausgerückt werden sollten, und die Verordnung von 1713, daß Aschekasten vor den Gebäuden gänzlich zu entfernen seien. Um allen Unklarheiten, Streitigkeiten und Zuwiderhandlungen endgültig zu steuern, richtete der Kurfürst endlich 1718 ein Oberbauamt ein, das alle Zivil- und Militärgebäude Dresdens zu beaufsichtigen und alle einschlägigen Fragen ohne Weitläufigkeit nach dem Baureglement zu entscheiden hatte. (Bei weiterer Entwickelung wurde 1745 die Militärabteilung abgetrennt, das Ziviloberbauamt aber behielt die Aufsicht über sämtliche bürgerlichen Gebäude der Stadt; seine Geschäfte versahen ein Oberlandbaumeister, ein Land- und Hofbaumeister, ein Sekretär, ein Registrator, siebzehn Kondukteure, ein Kopist und Aufwärter.)

BAUORDNUNG VON 1720. Endlich erschien am 4. März 1720 das neue Baureglement der Stadt Dresden. Diese Bauordnung hat das Städtebild Dresdens für mehr als hundert Jahre wesentlich beeinflußt, soll daher hier kurz skizziert werden, zumal da sie außer der Gesundheit und Sicherheit des Wohnens auch die Schönheit stark betont. Die ,,Zierde der

Stadt und die Commodität des Bauherrn" waren die leitenden Gesichtspunkte. Vor Beginn des Baues mußten — wie heute noch — Grund- und Aufrisse, Lageplan, Durchschnitt und Kostenanschlag eingereicht werden. Wie sehr man — im Gegensatz zu späteren Zeiten — auf die Schönheit des Stadtbildes bedacht war, geht daraus hervor, daß auf dem Aufriß auch die nebenstehenden Gebäude mit angedeutet werden mußten, eine Bestimmung, die man in jede Bauordnung wieder aufnehmen sollte. Für die breiteren Straßen, wie die Pirnaische, die Schloß-, die Kreuzstraße, die Moritzstraße und den Altmarkt war vorgeschrieben, daß man soviel als möglich auf Symmetrie achten sollte. Ein allzudunkler oder bunter Abputz der Schauseiten war verboten, empfohlen ein solcher „in gelinden Farben in Stein Arth". Erker bedurften besonderer Genehmigung, durften aber nicht zu ihrer Unterstützung freistehende Säulen haben. Gänzlich verboten wurden die Stakete vor den Häusern, ebenso die zur Renaissancezeit beliebten nach außen gebogenen Fenstergitter, weil sie nur die Straße verengten. Auch sollten die Dächer nicht über Proportion erhöht werden. Die Folge hiervon war, daß das alte charaktervolle hohe Satteldach fast gänzlich verschwand und an seine Stelle das französische Mansardendach trat. Aus der Not eine Tugend machend, nannte man die Mansarde vornehm und adlig. Sogar auf den inneren Ausbau erstreckte sich — zum ersten Male — die Bauordnung, die auch hierdurch für Dresdens Architektur bedeutsam wurde. Der Eingang und die Treppen des unteren Stockwerks mußten überwölbt, die Treppe bis unter das Dach aus Stein ausgeführt und der obere Austritt ebenfalls überwölbt oder feuersicher abgedeckt werden. Die Galerien, die das Vorderhaus mit dem Hinterhaus verbanden, durften nicht mehr aus Holz sein, sondern mußten steinerne Bogen und Schäfte haben. Die Bogen blieben meist offen, während des Winters wurden sie durch eingesetzte Fenster verschlossen. Endlich wurden an Stelle der Leinwandbespannung durchweg Stuckdecken vorgeschrieben. Sogar die Küchendecken seien der Feuersicherheit wegen mit Stukkatur zu versehen.

Aus diesen kurzen Andeutungen läßt sich, wie Walter Dietrich mit Recht hervorhebt, erkennen, daß in Dresden die bau- und feuerpolizeilichen Bestimmungen den Stilwandel entscheidend beeinflußt haben. Dresden war in dieser Beziehung die erste und einzige

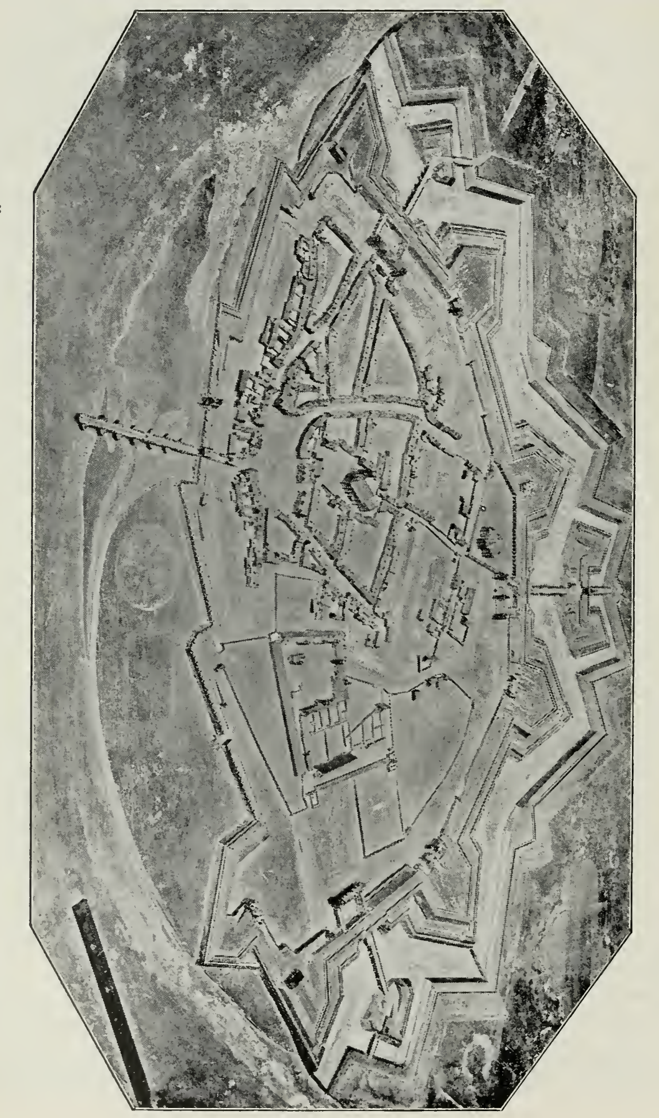


Abb. 53 Übersichtsbild von Alt-Dresden im Jahre 1632 nach einem Holzmodell im Grünen Gewölbe

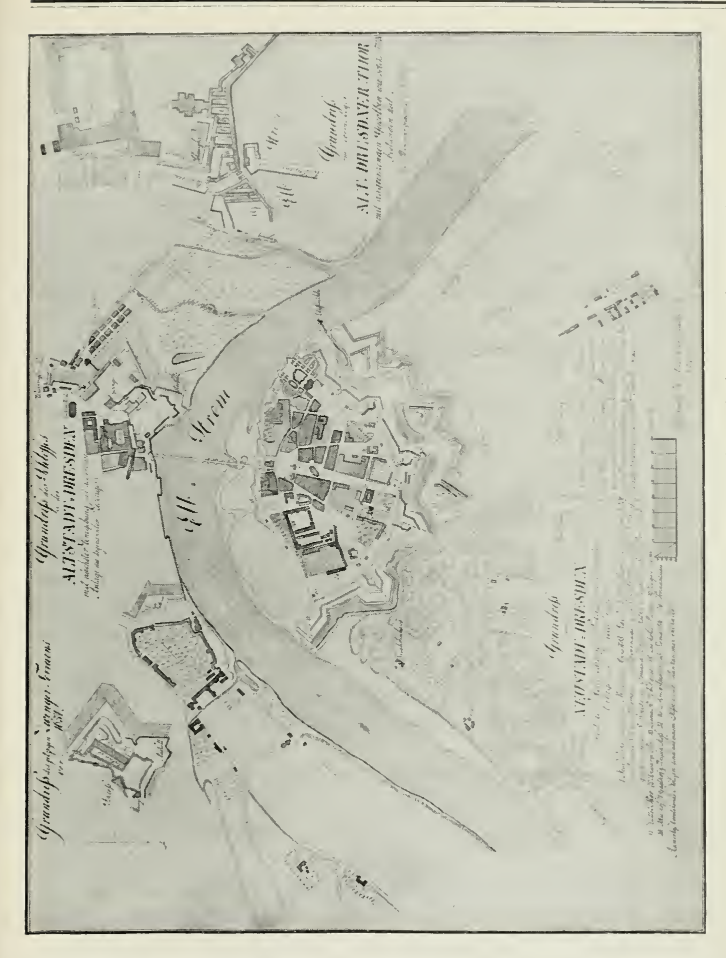


Abb. 54 Plan von Dresden-Neustadt nach dem Brande von 1685
(die Dreikönigskirche liegt noch im Zuge der Hauptstraße, die Königsstraße ist erst geplant)

Stadt ; in der Architektur des Wohnhauses hat daher in Sachsen Dresden die Führung behalten.

NEUE STÄDTEBAUKUNST. August der Starke nun ließ sich vor allem den Wiederaufbau von Alt-Dresden angelegen sein. Seine Teilnahme für diesen Teil seiner Residenzstadt wuchs, als

er 1717 vom Grafen Flemming das sogenannte Holländische Palais (jetzt das Japanische Palais) kaufte, das der Architekt Matthäus Daniel Pöppelmann zwei Jahre vorher für Flemming erbaut hatte. Alsbald stellte er für den weiteren Aufbau der Neustadt im Anschluß an den Klengelschen einen neuen Lageplan und dazu eine Bauordnung auf, durch welche ein ganz neues und zwar italienisch-französisches Kunstempfinden für Dresdens Stadtbild maßgebend wurde. Regelmäßigkeit, Symmetrie, Geradlinigkeit, weite Sichten, feste Blickpunkte, Harmonie und wohlberechnete Steigerung, das waren die maßgebenden Gesichtspunkte für die neue Stadtanlage.

Zunächst wurden die Befestigungen nach den Plänen Longuelunes erweitert und verstärkt und das Weiße Tor (das spätere Leipziger Tor am Kaiser Wilhelmplatz) umgebaut. Dann aber wurden drei feste Punkte aufgestellt: das Holländische Palais, das Schwarze Tor (am heutigen Albertplatz) und das Pyramidengebäude (jetzt Blockhaus). Vom Schwarzen Tor aus wurde 1722 in schnurgerader Linie die Königstraße nach dem Holländischen Palais zu angelegt, so daß die mittlere Vorlage genau in der Mittellinie der Straße liegt, und ebenso wurde vom Schwarzen Tor aus der volle Blick nach dem Pyramidengebäude freigelegt. Denn sonderbarerweise hatte man die Dreikönigskirche nach dem Brande wieder mitten in die Hauptstraße gestellt. August der Starke ließ sie 1732 abbrechen und an ihrer jetzigen Stelle in stattlicherer Gestalt wieder aufbauen, den Kirchhof aber hinaus nach den Scheunen verlegen.

An der Hauptstraße standen um diese Zeit schon zu viele Gebäude, als daß hier eine besondere Bauordnung die Geschoßhöhe usw. hätte bestimmen können. Die Königstraße aber setzte der Kurfürst in bestimmte Beziehung zum Japanischen Palais. Jeder Bauherr sollte sich streng an die Fluchtlinie halten und alle Häuser und Stockwerke sollten gleich hoch sein, jedes Haus durfte nur Erdgeschoß, Hauptgeschoß und Halbgeschoß haben, „damit das Palais vor allen dominiere". In ähnlicher Weise bestimmte übrigens die Bauordnung für Dresdens Vorstädte im Jahre 1736, daß bei Neubauten die Straßenkrümmungen nach Möglichkeit ausgeglichen und gerade Straßen angelegt werden sollten. Entsprechend der Breite der Straßen und Plätze waren drei verschiedene Häuser-

höhen vorgeschrieben, an freien Plätzen und in den breitesten Gassen 15,91 m, in den mittleren Gassen 14,96 m, in schmalen und kleinen Gassen 13,29 m und zwar einschließlich des Daches „nach proportionierlicher Einteilung der Stockwerke". Damit das Straßenbild möglichst gleichförmig werde, sollten Höhenunterschiede in den Straßen möglichst in den untersten Geschossen ausgeglichen werden, die Firste aber sollten eine Linie bilden, deshalb sollte die hintere Seite des Daches je nach der Tiefe des Grundstücks steiler oder flacher gehalten werden. Die Schauseiten endlich sollten gleich durchgängig symmetrisch gebildet werden, daher wurden die Erker schlechtweg verboten, weil sie „ohne dem die Gebäude beschweren und baufällig machen, auch den Nachbarn hinderlich sind".

Man erkennt in allen diesen Bestimmungen leicht die Anschauungen der italienischen Renaissance wieder. Wetteiferten doch schon im 15. Jahrhundert die wichtigeren Städte Italiens, ihre engen und krummen Straßen breit und gerade zu machen, weil man die Gradlinigkeit als eine wesentliche Eigenschaft der Schönheit im Städtebild anzusehen sich gewöhnte. Eben daher kam die Anschauung, daß ein monumentales Bauwerk in der Achse einer Hauptstraße liegen und den Blick beherrschen müsse, so weit man schauen könne. Wir denken an die Peterskirche in Rom, an den Tuilerienpalast und an den Triumphbogen am Sternplatz in Paris mit ihren mächtigen Fernsichten.

Noch heute bestimmt die Bauordnung Augusts des Starken das Gepräge des Kerns der Neustadt, mag auch am Neustädter Markt noch leise der einstige slavische Rundling anklingen, das Wesentliche und Bestimmende sind die beiden breiten Straßen die Königstraße und die Hauptstraße mit der Achsenrichtung auf das Japanische Palais und das Blockhaus. Die Unterordnung der Höhe der übrigen Gebäude unter das Japanische Palais ist erst im letzten Jahrzehnt durch staatliche Neubauten durchbrochen worden.

Außer dem Japanischen Palais und dem Blockhaus ließ August der Starke auch noch an der Hauptstraße die (erst in unseren Tagen wieder abgebrochenen) Kasernen (1732) erbauen und im Graf Wackerbarthschen Palais, das er selbst zu bauen begonnen hatte, auf des Grafen Vorschlag die Ritterakademie (Kadettenanstalt) einrichten; von der Akademie nach der Kirche aber ent-

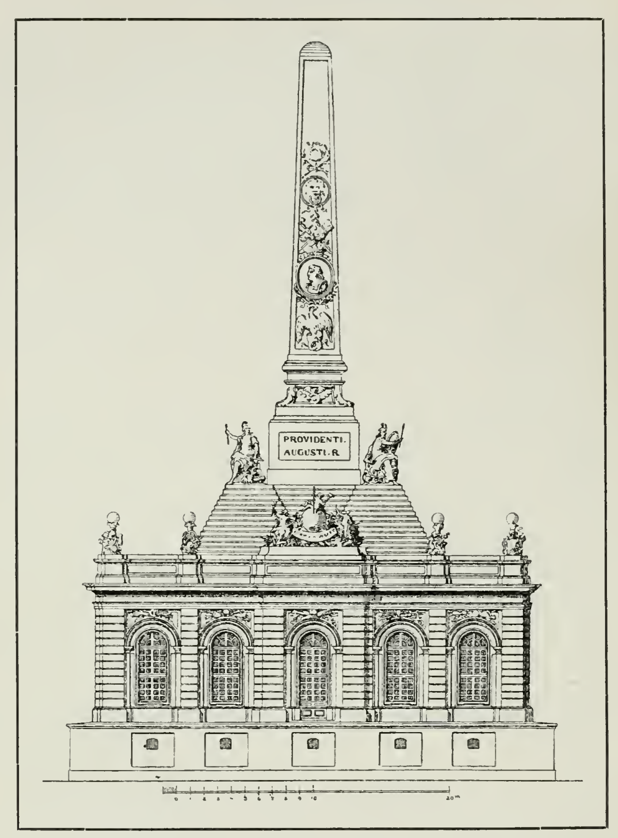


Abb. 55 Entwurf zum Pyramidengebäude (Blockhaus)
von Zacharias Longuelune 1737

stand ein neuer Straßenzug: die Ritterstraße und die Häuser „an der Kirche". Das alte Kadettenhaus (Ritterstraße 14) dient jetzt anderen staatlichen Bedürfnissen.

DRESDEN-NEUSTADT. Mit vollem Recht gab August der Starke am 28. August 1732 dem Dresden rechts der Elbe den Namen Neustadt bei Dresden; denn in der Tat war hier auf seinen Befehl und nach seinen Bestimmungen eine völlig neue Stadt entstanden.



Abb. 56 Das hölzerne Amphitheater zum Damenfest am 6. Juni 1709

Kein Fürstendenkmal steht mit mehr Recht an seiner Stelle als das Reiterdenkmal Augusts des Starken auf dem Markte zu Dresden-Neustadt: es bedeutet die Huldigung dessen, was man ringsumher sieht, für seinen Schöpfer.

Freilich ist in Neustadt ebensowohl wie in Altstadt nicht alles fertig geworden, was August der Starke in seiner kunstsinnigen Prachtliebe begann oder plante, namentlich nicht das Pyramidengebäude, das in seiner heutigen Gestalt als Hauptwache für Neustadt und als Kriegsministerialhaus dient. Entworfen wurde das Pyramidengebäude von dem Architekten Zacharias Longuelune. Dieser war 1669 geboren, war als Architekt Schüler des französischen Architekten Lepautre und trat 1713 in kursächsische Dienste; er starb 1745 als Oberlandbaumeister. Das königlich sächsische Hauptstaatsarchiv zu Dresden bewahrt noch heute 26 Zeichnungen zu dem Pyramidengebäude von Longuelunes eigener Hand, deren eine wir hier abbilden.

Auf quadratischem Grundriß sollte sich ein Treppenbau und darauf der Obelisk mit dem Bildnis Augusts des Starken und dem polnischen Adler erheben: als eine prächtige Zierde des Neustädter

Marktes und als Blickpunkt in der Achse der Hauptstraße, deren Verlängerung nach dem Königreich Polen führt. Der schöne Plan des Pyramidengebäudes wurde nicht vollständig verwirklicht. Als das Erdgeschoß stand, blieb der Bau mit einem Notdach bedeckt liegen. Erst 1751 erhielt er ein oberes Halbgeschoß, es diente alsdann als Kommandantenhaus und als Hauptwache. Die Errichtung des Obelisken hatte der ehrgeizige und mißgünstige Nebenbuhler Longuelunes der Architekt Johann Christoph Knöffel hintertrieben.

DER ZWINGER. Auch das bedeutendste Bauwerk, das August der Starke begann, der Zwinger blieb unvollendet; der feurige Geist dieses Fürsten, seine lebhafte Phantasie trieben ihn zu immer neuen großen Plänen, so daß fast keiner zur Vollendung gedieh. Man bezeichnete früher den Zwinger als Vorhof zu einem umfänglichen Schloßbau, den August der Starke zwar plante, der aber nie ausgeführt wurde. Das ist ein Irrtum. Wir selbst haben schon 1884 (Barock und Rokoko S. 48) den Zwinger als einen Festsaalbau unter freiem Himmel bezeichnet, J. L. Sponsel hat dann 1897 den Zusammenhang des Zwingers mit dem höfischen Festprunk jener Tage klar und eingehend nachgewiesen. Als Knabe hatte August die großartigen Festlichkeiten am Hofe seines Großvaters 1678 miterlebt, während der Regierung seines Vaters sah er die italienische Oper am kurfürstlichen Hofe in Dresden erstehen und das Ballett heimisch werden, auch die Dramen der Corneille, Racine und Molière gingen an seinen Augen vorüber. Dann lernte er auf der Kavaliertour die Feste des Auslandes, besonders Italiens kennen. Die Heiterkeit des südlichen Himmels, der er sich in vollen Zügen hingab, mit den überlieferten ritterlichen Vergnügungen zu verbinden, alle Künste zu vereinigen zu Sinnenfreude und Festesprunk, das schwebte ihm fortan als ein Ideal vor. So veranstaltete er schon 1695 einen glänzenden Götteraufzug und 1697 ließ er ein neues Komödienhaus errichten (am östlichen Zwingerpavillon, 1849 abgebrannt). Dann aber setzten vorläufig die polnischen Wirren und der nordische Krieg seinen weiteren Plänen ein Ziel. August der Starke trat bekanntlich 1697 zum katholischen Bekenntnis über und wurde dann zum König von Polen gewählt. In der Folge beteiligte er sich am Kriege gegen Karl XII., um Livland zu erobern. Erst 1709, nachdem die Schweden bei Pultawa besiegt worden waren, ward er wieder Herr seiner selbst. In diesem Jahre kam Augusts

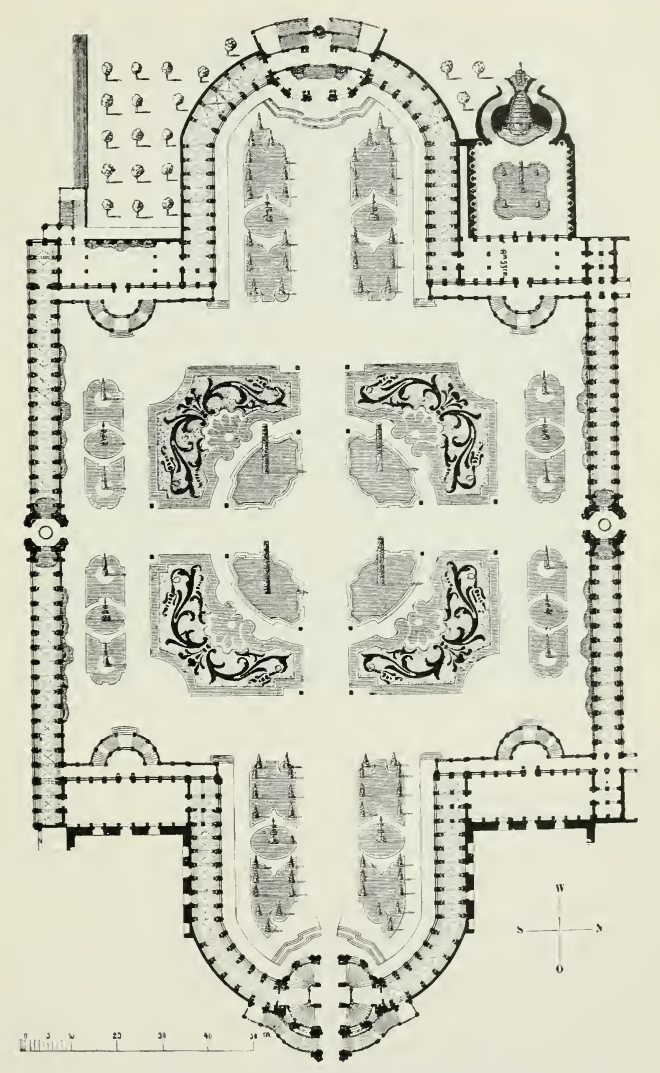


Abb. 57 Grundriß des Zwingers nach Pöppelmanns Zwingerwerk

Verbündeter König Friedrich IV. von Dänemark nach Dresden, und ihm zu Ehren veranstaltete August wochenlang Feste von unerhörter Pracht. Da die vorhandenen Plätze für die Mannigfaltigkeit der Darbietungen und die große Zahl der Festteilnehmer nicht ausreichten, ließ der König durch Pöppelmann einen neuen Festplatz, ein sogenanntes Amphitheater herstellen, in dem er ein großes Rechteck mit hölzernen Galerien umgeben ließ. Sowohl im Erdgeschoß wie auf den flachen Dächern mit ihren Balustraden vermochten die Galerien eine Menge von Zuschauern aufzunehmen, während auf dem freien Platze die ritterlichen Spiele vor sich gingen. Diese erste Holzanlage birgt schon, wie Sponsel richtig sagt, die Idee des Zwingers in sich, und sie ist innig verwandt mit den Festplätzen, wie man sie damals in Florenz, Modena, Wien und Paris vorübergehend zu errichten pflegte. Sie alle sind alsbald wieder verschwunden, August der Starke aber ließ den hölzernen Festbau in Stein übertragen und so besitzen wir noch heute ein steinernes Denkmal jenes Amphitheaters, jener großartigen Festlichkeiten vom Jahre 1709 und überhaupt der Festkultur jener Zeit. Der Name Zwinger aber bedeutet zunächst einen durch Gebäude oder Mauern eingeengten Raum, und im 17. Jahrhundert pflegte man, nach Gurlitt, damit den Raum zwischen zwei Festungsmauern oder zwischen dem äußeren und dem inneren Tore zu bezeichnen. Da die Festungsgräben vielfach als Festplätze, zum Rennen, Schießen usw. benutzt wurden, ging der Name dann einfach auf die Festplätze über. Auch im Jahre 1719 hat dann der Zwinger wieder als Stätte von Spielen und Festen gedient, die August der Starke zur Vermählung des Kurprinzen mit der Tochter des deutschen Kaisers veranstaltete. Pöppelmann selbst sagt schließlich in seinem großen Bilderwerke über den Zwinger ausdrücklich, daß er gleich den altrömischen Thermen (= Bädern) dazu dienen sollte, „alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes“ anzustellen.

Als ein solcher Festplatz mit Galerien und Erholungsräumen für die Zuschauer mit Dekorationen in üppiger Pracht ist der Zwinger eine durchaus zweckmäßige und stilgerechte Bauschöpfung. Wandeln wir in dem nüchternen Ernst unserer Tage über den weiten Gartenplatz, so fröstelt es uns vielleicht ein wenig und die leidenschaftlich verzerrten Gesichter der Faune und Satyre wollen uns

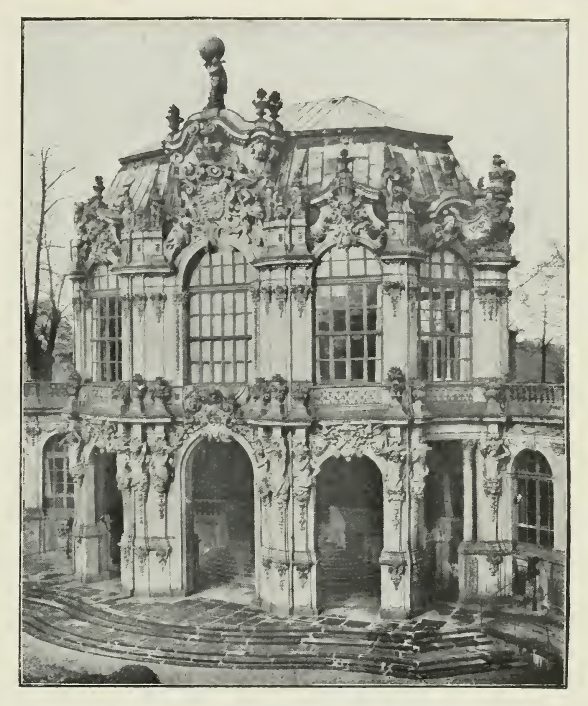


Abb. 58 Westlicher Pavillon des Dresdner Zwingers
Von Matthäus Daniel Pöppelmann

als Grimassen erscheinen. Denken wir uns aber den ganzen weiten Raum belebt von Karossen und Reitern, denken wir uns ein munteres Ringelrennen oder einen großen Götteraufzug im Gang und die Galerien besetzt von schaulustigen Herren und Damen in der reichen farbigen Tracht der Zeit, so erscheint uns der Zwinger nicht mehr wie der versteinerte Rausch von gestern, sondern als der selbstverständliche Hintergrund jener in Dauer erklärten Lebens- und Festeslust.

Semper hat den Zwinger als das reichste und vollkommenste Beispiel eines noch naiven Rokokostiles bezeichnet — schwerlich mit Recht. Wir haben uns seitdem gewöhnt, mit dem Namen

Rokoko nur noch jenen reichen graziösen Stil der Innendekoration zu bezeichnen, der das Gegenteil von Gradlinigkeit und Regelmäßigkeit ist. Von diesem Stil mit seinen Muscheln und Schwüngen ist doch nur wenig am Zwinger zu entdecken. Das eigentlich Architektonische des Zwingers ist bewundernswert klar und einfach: der Grundriß ein Rechteck mit verlängerten Halbkreisen an den Schmalseiten, an den vier Ecken der Schmalseiten zweigeschossige Saalgebäude im Spätrenaissancestil mit hohen Bogenfenstern, verbunden durch ruhige eingeschossige Bogengänge mit flachen Dächern, in ihrer Mitte je ein Pavillon in reichster Fülle dekorativer Pracht. Es liegt durchaus im Wesen des Barockstils, daß nur die hervorragendsten Teile des Baues durch reicheren Schmuck hervorgehoben, daß die Wirkungen durch Gegensatz und Steigerung um so kräftiger werden. Pöppelmann hat diese Grundsätze in genialer Weise durchgeführt. Mächtige Raumentfaltung und großartigphantastische Dekoration bestimmen den Eindruck des Zwingers; der Eindruck war um so stärker in einer Zeit, wo der Raum in der Stadt so beengt war und fast alle die monumentalen Bauten, die heute Dresdens Ruhm bilden, noch nicht standen. Nicht zu vergessen, daß der Zwinger eben aus einem Bedürfnis heraus entstanden war und demgemäß benutzt wurde, während er jetzt nur notdürftig anderen Zwecken angepaßt worden ist.

Für die Dekoration des Zwingers zog Pöppelmann die Plastik in reichem Maße heran: die antike Mythologie, die jener Zeit noch nicht Wissenschaft, sondern Leben war, gab die Hauptmotive, in bunter Vermischung mit Kartuschen und Vasen, mit Blumengewinden, Kronen, polnischen Adlern und kursächsischen Wappen, die Augusts königlichen Ruhm in der Sprache der Kunst verherrlichen sollte. Am südlichen Torpavillon sehen wir in den vier Nischen hüben und drüben Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan zugleich als Vertreter der vier Jahreszeiten gekennzeichnet. Je einer der vier Saalbauten ist in seiner Dekoration Jupiter, Neptun, Vulkan und Apollo gewidmet. Ergänzungen und Erneuerungen haben allerdings den Plan etwas verrückt. Auf dem Wallpavillon aber hat sich der ganze Olymp versammelt, um Zeuge von Augusts königlicher Herrlichkeit zu sein. Hier drängt sich der ganze Reichtum dekorativer Pracht zusammen: vom Boden aufstrebende, kräftige reich geschmückte Hermen tragen das Gebälk ; die spitz-



Abb. 59 Vom Zwinger

ohrigen Satyre, die mit Händen und Häuptern das verkröpfte Gebälk tragen, krümmen und stemmen sich unter der Last empor, ihre Muskeln arbeiten; Ermattung und Anstrengung oder auch Lüsternheit und Trunkenheit sprechen aus ihren Zügen, ja vor Zorn beißen einige in Arme und Lippen. Die Aufgabe des Tragens ist hier in kecker, derber Sinnlichkeit veranschaulicht. Reiche Kartuschen verzieren die Schlußsteine der Bogen zwischen den Pfeilern, die Kröpfe des Gesimses krönen Vasen mit üppigen Frucht- und Blumensträußen. Mit großer Feinheit sind die Hauptmotive der Architektur zu immer neuen Formen aufgelöst und ornamental umwoben. Ruhiger setzt das Obergeschoß ein, das wiederum hohe Rundbogen zwischen den Pfeilern aufweist, über dem Hauptgesims aber erhebt sich der plastische Schmuck als lebendiges Symbol freier Endigung zu rauschendster Festespracht: Den Mittelpunkt bildet in prächtig geschwungener Kartusche von Blumen umkränzt das polnisch-sächsische Wappen. An ihm lehnt, die Posaune blasend, Fama mit ihrer Gefolgschaft in lebendigster Bewegung, oben auf dem Kissen ruht die Königskrone, die August zum Kurhut erwarb.

Zur Seite stehen die Olympischen: Aphrodite und Paris, Pallas Athene und Artemis, Zeus und Hera, der Gott des Windes Aiolos, Iris, Hebe, Chloris und zwischen ihnen allerlei geschäftige Putten. Auf dem mächtigen mittleren Giebelaufbau, das Mansardendach noch überragend, Atlas, der mit mächtiger Anstrengung die auf den Schultern lastende Weltkugel trägt. Nicht möglich ist es, die zahlreichen geistvollen Einzelheiten aufzuzählen, mit denen Pöppelmann seine Architektur belebt und bereichert hat. Je mehr man schaut, um so mehr entdeckt man neue Motive und um so bewundernswürdiger erscheint seine Kunst, dies alles zum Organismus, in freiester Weise zur geschlossenen Einheit zu verbinden. Welch ein Reichtum der Phantasie, welch eine Fülle der Erfindung und welch eine Kraft, diesen Überschwang einer naturalistischen, bald graziösen, bald grotesken Schmuckplastik in den Bann der Architektur zu zwingen, damit Raumschönheit und Zweckgestaltung sicher zu vereinen! Fast könnte man sagen: Innendekoration ist hier mit Geist und Geschmack zur Außenarchitektur verwandelt und in Stein gebannt. Der Zweck des Bauwerks rechtfertigt das kühne Unternehmen, das vorher vielleicht einmal gedacht, aber niemals ausgeführt worden war, erhebt das scheinbar Stilwidrige zur Höhe des Stilistischen. So steht der Zwinger nicht nur in seiner Zeit ganz einzigartig in Deutschland, ja in Europa da. Niemals weder vorher noch nachher wurde der malerische Stil dekorativer Plastik mit soviel Anmut und Geschmack in den Dienst der Architektur genommen.

PORZELLAN. Aus dem einzigartigen Zweck des Zwingers ergibt sich von selbst, daß er nicht stilbildend sein konnte. Er selbst bedeutet einen Höhepunkt der Entwickelung für einen ganz bestimmten Zweck und in ganz persönlicher Ausprägung. Die Architektur Dresdens ging dann andere Wege, aber im Dresdner Porzellan, das ja damals im Dienste Augusts des Starken erfunden wurde, können wir zum Teil die Formensprache wiederfinden, die sich vor allem an den Wandbrunnen, an den Kaskaden und Grotten des Zwingers ausspricht. In ihren Formen finden wir die klassische Sprache des Porzellans, die unregelmäßigen, gebrochenen, verzogenen und verschobenen Umrisse des Ornaments der Rokokozeit, die der Technik und dem Werden des Porzellans im Feuer so gemäß sind.

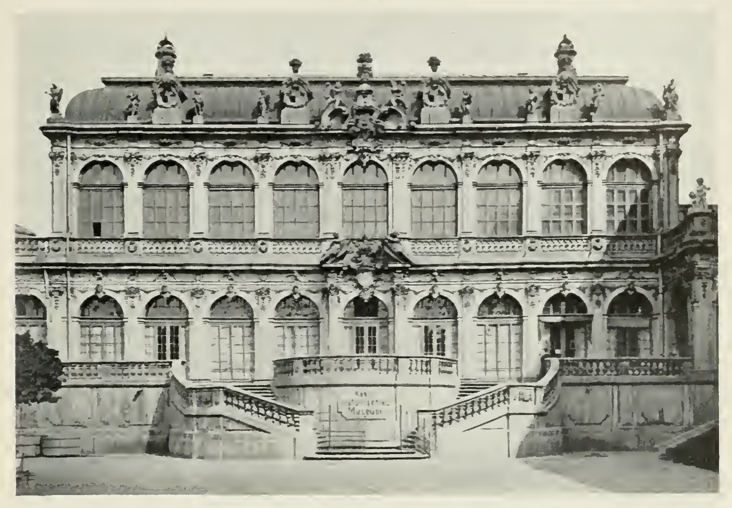


Abb. 60 Nordpavillon des Zwingers

Die Erfindung des Porzellans durch den Alchymisten Johann Friedrich Böttger lag ganz in den Wünschen des Königs, dessen Liebhaberei für chinesisches und japanisches Porzellan wir die ganz einzigartige Dresdner Porzellan- und Gefäßsammlung verdanken. Das ostasiatische Porzellan, das namentlich von holländischen Kaufleuten nach Europa gebracht wurde, gehörte damals zu den hervorragendsten Luxusbedürfnissen der Fürsten und der Vornehmen. Schon Augusts Vorgänger hatten gelegentlich einzelne Stücke japanischen und chinesischen Porzellans erworben. August aber war, wie er selbst an den Grafen Flemming schreibt, von der Porzellankrankheit ergriffen und kaufte keramische Erzeugnisse Ostasiens, soviel er nur erlangen konnte. Vom Grafen Flemming, der schon früher der gleichen Neigung gehuldigt hatte, kaufte er 1715 dessen Sammlung; nach Paris und nach Holland schickte er seine Agenten zum Ankauf von japanischem und chinesischem Porzellan, sowie von Delfter Gut; aus dem Nachlaß des Kriegsrats Raschke erwarb er 1722 zahlreiche Gefäße, und so hören wir noch von zahlreichen anderen Ankäufen bei Sammlern und Kaufleuten. Sie kosteten gewaltige Summen. Kein Wunder, daß — und zwar be-

reits vor 1708 — das Wort von Sachsens porzellanenen Schröpfköpfen aufkam, womit der Erfinder dieses Wortes das teure ostasiatische Porzellan meinte. Kein Wunder auch, daß die Phantasie den Wert des kurfürstlichen Porzellans ins Ungemessene steigerte. Schreibt doch der Reisende J. G. Keyßler von den Porzellanschätzen im japanischen Palaste: „Die Menge des einheimischen und ausländischen Porzellans ist nicht zu beschreiben und wird dasjenige allein, so zum Küchengeräte gehört, auf eine Million Thaler geschätzt. In einem der oberen Zimmer sieht man die 48 großen Gefäße aus weißem und blauem Porzellan, für welche der König von Pohlen dem itzigen Könige in Preußen ein Regiment Dragoner gegeben hat ...“ Dieser Tausch gehört übrigens auch ins Reich der Legende, weder in preußischen noch in sächsischen Archiven hat man je eine Bestätigung dafür gefunden. Sicher aber ist, daß allein August der Starke und sein Sohn August III. die großartige Sammlung asiatischen Porzellans zusammengebracht haben. Denn nach einem letzten großen Ankauf im Jahre 1757 hat die Sammlung keinen nennenswerten Zuwachs erhalten.

Augusts Leidenschaft für die keramischen Erzeugnisse Ostasiens hat, wie gesagt, zur Wiedererfindung des Porzellans in Dresden geführt. Er hatte 1702 den aus Berlin geflüchteten Apotheker Johann Friedrich Böttger in seine Gewalt gebracht, weil er im Rufe stand, Gold machen zu können. Durch den Naturforscher und Chemiker Ehrenfried Walter von Tschirnhaus kam Böttger dann zu keramischen Versuchen, und anstatt des Goldes entdeckte er, nachdem Tschirnhaus 1708 gestorben war, in Verfolg der gemeinsamen Versuche im Jahre 1709 die Herstellung des Porzellans. Im Jahre 1710 verlegte August der Starke dann die Porzellanmanufaktur nach Meißen. Schon zu seinen Lebzeiten steigerten Böttger, seine Mitarbeiter und Nachfolger ihr Können und die Leistungsfähigkeit der Manufaktur in einer Weise, daß August bald zu glauben begann, mit Porzellan könnten alle Aufgaben der Plastik und der Innendekoration gelöst werden. Das holländische Palais, das er 1717 vom Grafen Flemming kaufte, sollte die Stätte werden, wo das Porzellan seine Triumphe feierte. Wahrscheinlich hatte schon Flemming hier seine Porzellane aufgestellt gehabt. Im Jahre 1719 aber veranstaltete August der Starke hier einen Teil der großartigen Feste, mit denen er die Hochzeit

des Kurprinzen mit der Tochter des deutschen Kaisers feierte. Die höfische Sitte der Zeit, bei solcher Gelegenheit ein Prunkbüfett aus silbernen und goldenen Gefäßen aufzustellen, übertrumpfte er durch einen ganzen Büfettsalon, worin seine großartigen Silberschätze, darunter zwölf hohe Prunkleuchter, ein Schwenkkessel mit Löwenköpfen, zahllose Pokale, Gießkannen und Gießbecken, Wasserbecken und Wasserblasen, Vasen, Wandleuchter und andere Stücke in prunkvoller Anordnung aufgestellt waren. Wahrscheinlich waren, wie Sponsel darlegt, unter den silbernen und goldenen Stücken, die größtenteils noch heute im Grünen Gewölbe und in der Hofsilberkammer bewahrt werden, auch schon einzelne große Vasen und kleinere Gefäße aus Porzellan mit aufgestellt.

GRÜNES GEWÖLBE UND HOLLÄNDISCHES PALAIS. Zweierlei hatte dieser großartige Büfettsalon im Gefolge: die Erneuerung des Grünen Gewölbes und den Umbau des Holländischen Palais. Den Gedanken, jene goldenen und silbernen Geräte dauernd als Schmuck des Büfettsalons im Holländischen Palais zu lassen, gab August wieder auf, dafür ließ er in den Jahren 1721—24 im Grünen Gewölbe — der Name kommt zuerst 1638 vor — den Hausschatz der Wettiner in der Weise aufstellen, die das Grüne Gewölbe zu einem Prunkstück der Innendekoration macht. Das Holländische Palais aber bestimmte der König zur Aufstellung seiner gesamten Porzellanschätze. Schon 1722 dachte er an den Umbau, erst 1729 aber begann er. Der König erlebte die Vollendung nicht, erst 1741 wurde der Vorbau fertig. Der erste Pöppelmannsche Bau umfaßte nur den Elbflügel und zwei niedrige Seitengebäude. Jetzt erstand ein vierflügliger Bau, der einen rechteckigen Hof umschließt. Die Oberleitung des Baues hatte Jan de Bodt, der seine Ausbildung als Architekt in Paris unter Mansard erhalten und bereits viele Jahre in preußischem Dienste gestanden hatte; seit 1728 war er im Dienste des Kurfürsten als „Generalintendant über alle in Polen und Sachsen befindlichen Zivil-, Fortifikations- und Militärgebäude auch alle Akademien". Die eigentlichen Erbauer aber waren Matthäus Daniel Pöppelmann, der 1733 über dem Bau starb, und Zacharias Longuelune, ehemals Schüler des Pariser Architekten Lepautre. Ein Grundriß Longuelunes von 1722 — in vereinfachter Gestalt — ist dem Bau zugrunde gelegt: der Elbflügel und der Hof mit seinen Arkaden und Japanerhermen

(ausgeführt von Johann Christian Kirchner) sind wahrscheinlich Schöpfungen Pöppelmanns ; das Vordergebäude, besonders die Vorhalle, gehört Longuelune oder de Bodt an. Den Zweck des Gebäudes bezeichnet das Relief im Giebeldreieck der Vorhalle : Chinesen und Sachsen bringen dem König durch Überreichung von Porzellangefäßen ihre Huldigung dar. Die Architektur des japanischen Palais — so wurde der Palast nach dem Umbau genannt — atmet einen anderen Geist als der Zwinger: die festliche Heiterkeit tritt zurück, Ernst und Vornehmheit treten an ihre Stelle. Es ist der Geist der gleichzeitigen Paläste der Pariser Aristokratie, die gravidité und solidité, die Lepautre von der Architektur fordert, die Schönheit wohlgelöster Verhältnisse, der sichere Geschmack des verteilten Schmuckes. Das erste Bauwerk in dem Stil, den man später Dresdner Barockstil genannt hat.

Das Gebäude ist ganz regelmäßig gegliedert: an jeder Front eine mittlere und zwei Eckvorlagen, dazwischen zwei Rücklagen. Sockel und Erdgeschoß in Rustika zusammengefaßt, ebenso Hauptgeschoß und Halbgeschoß durch flache Lisenen. Anmutiger Wechsel — wie man damals sagte — durch die verschiedene Art der Fensterschlüsse : Rundbogen, Stichbogen, gerader Sturz, sowie durch die Dachform, auf den Eckpavillons Mansardenzeltdächer, auf den Rücklagen geschwungene Satteldächer, auf der Hauptvorlage eine beherrschende vierseitige Kuppel mit flachem Abschluß. Durch Schmuck sind nur die wichtigeren Teile hervorgehoben : das mittlere Fenster der Eckvorlagen durch je einen chinesischen Baldachin — einem kostbaren Geschmeide an einem einfach-vornehmen Anzug vergleicht sie Justi — die Mittelvorlage aber ist eine reicher geschmückte zweigeschossige offene Bogenhalle mit vier korinthischen Säulenpaaren und einem abschließenden Giebeldreieck. Einfacher ist die Mittelvorlage der Elbseite — Pöppelmanns Werk — ein Balkon auf einem Japanerkopfe zwischen einer Doppelstellung verkröpfter Rustikapfeiler, darüber eine zweite Ordnung gekuppelter Säulen mit phantastischen Kapitellen, als Krönung das Reliefbildnis Augusts II. mit der Königskrone, umgeben von allerhand Waffen und Kriegsgerät. Wir halten Longuelune für den Schöpfer der Hauptschauseite des Japanischen Palais. Eine andere Überlieferung nennt Jan de Bodt. Scharf beweisen läßt sich weder das eine noch das andere. Sicher aber ist, daß es seinem Stil nach

das Französische Palais heißen müßte; Longuelunes Lehre und Beispiel hat noch das ganze Jahrhundert hindurch in Dresden weiter gewirkt. Die akademische Baukunst späterer Jahrzehnte fußt auf ihm und auf den französischen Theoretikern seiner Zeit.

Augusts des Starken Plan, das ganze Japanische Palais mit Porzellan zu dekorieren, ist nicht zur Vollendung gediehen. Zahlreiche Pläne wurden entworfen, das Erdgeschoß war für das asiatische, das obere für das Meißner Porzellan bestimmt. Die Wände sollten mit Porzellanplatten belegt werden. Ein großes Glockenspiel war geplant, eine ganze Kapelle mit Kanzel, Altar, Orgelpfeifen und dann zwölf Apostel in Lebensgröße, alles in Porzellan. Selbst Tische und Stühle wünschte sich der König aus seinem Lieblingsstoff hergestellt, auch die Turmuhr und die Japanerhermen. Dazu sollte jedes Gemach in anderer Farbe hergestellt und um den Wert der Gegenstände zu erhöhen, jeder nur einmal gegossen werden. Manches von den gewünschten kostbaren Stücken ist ausgeführt worden, der Plan im ganzen aber blieb ein Traum: der Mangel an Geld, die Sprödigkeit des Materials, der Tod des Königs setzten ihn von der Tagesordnung ab.

KUNSTSAMMLUNGEN. Als im Jahre 1744 der Stralsunder Prediger Joh. Chr. Müller Dresden besuchte und auch das Japanische Palais besichtigte, erzählte ihm sein Führer der Geh. Bettmeister, das Palais sei — im Innern — ganz unvollkommen geblieben, weil der hochselige König, ein prachtliebender Herr, darüber weggestorben, der neue aber ein schläfriger Herr sei, der sich um nichts bekümmere und auf dergleichen Sachen nichts gebe. Müller sah ein rotes, ein blaues, ein grünes, ein gelbes Zimmer; er sah auch den Thronsaal, „worin der mit Statuen gezierte Thron ganz aus Porzellan hätte sein sollen, er sah auch eine Anzahl Porzellanglocken zu dem geplanten Glockenspiel — es wäre ein gar kostbares Werk gewesen, da sehr viele Glocken vergeblich gebrannt waren, weil es schwer gewesen, den rechten Ton zu treffen.“ Aber zu der Dekoration war nur ein geringer Anfang gemacht: die Gefäße, Figuren, Gruppen aus fremdem und einheimischem Porzellan standen ungeordnet in Massen auf den Tischen und am Boden. So war der Traum des großen Königs von dem großartigen Porzellanpalast zerflossen, in der einzigartigen Dresdner Porzellansammlung aber, die nicht ihresgleichen hat auf Erden, bewundern wir noch heute die großartigen



Abb. 61 Chinesisches Porzellan in der Kgl. Porzellan-Sammlung

Schätze, die der königliche Sammler mit soviel Geschick und Glück zusammengebracht hat. August der Starke ist weiter auch der Schöpfer sämtlicher anderer Dresdner Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Im Jahre 1722 ließ er alle vorhandenen Gemälde aus der Kunstkammer und den verschiedenen Schlössern im Stallgebäude unterbringen; die so geschaffene Gemäldegalerie, die namentlich August III. durch kostbare Schätze vermehrt hat, blieb dort bis zum Jahre 1855. Im Zwinger aber wurden, als die Hoffestlichkeiten ihr Ende gefunden hatten, 1728 die übrigen Sammlungen eingerichtet: die Kunst- und die Naturalienkammer, das Kupferstichkabinett, die Bibliothek samt dem Kabinett der mathematischen und physikalischen Instrumente und dem Münzkabinett. Während diese Sammlungen als Ganzes schon bestanden hatten und im sogenannten Regimentshause am Jüdenhof bewahrt worden waren, wurde die Antikensammlung 1723 erst gegründet, indem August II. von dem preußischen König Friedrich Wilhelm I. die bedeutendsten Stücke der sogenannten Brandenburgischen Samm-



Abb. 62 Mathematisch-physikalischer Salon im westlichen Pavillon des Zwingers

lung, sowie später aus dem Nachlaß des 1696 zu Rom verstorbenen Kanonikus J. B. Bellori eine Reihe römischer Kaiserbüsten erwarb. Diesen Grundstock aber vermehrte er 1728 ganz bedeutend durch den Ankauf der Sammlungen des Fürsten Agostino Chigi und des Kardinals Alessandro Albani. Im ganzen wurden für beide Sammlungen an 250 000 Mk. bezahlt. Damit war der Hauptbestandteil der Dresdner Antikensammlung gewonnen, der größte Schatz von Altertümern in Deutschland, wie Winckelmann in seiner Abhandlung von der Fähigkeit in der Empfindung des Schönen in der Kunst sagt. Leider fanden die kostbaren Werke zunächst nur ein sehr dürftiges Unterkommen in den Pavillons des Großen Gartens. Noch 1763 standen sie dort und Winckelmann klagte, er könne das Vorzüglichste von Schönheit nicht angeben, weil die besten Statuen in einem Schuppen von Brettern, wie die Heringe gepackt stünden und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren. Endlich wurde 1730 auch noch die Gewehrgalerie eingerichtet und im Jägerhof aufgestellt. Damit waren die berühmten Kunstsammlungen Dresdens geschaffen. Erst in unseren Tagen ist ihre Zahl durch einige weitere vermehrt worden.

AUGUSTUSBRÜCKE. Noch zwei bedeutende Bauwerke verdankt Dresden der Regierung Augusts des Starken: die Augustusbrücke und die Frauenkirche. Die Brücke, die seit der Mitte des

16. Jahrhunderts ausgehalten hatte, wurde nach 150 Jahren allmählich baufällig. Eine eingehende Untersuchung ergab, daß zwölf Pfeiler an ihrer Festigkeit bedenklich eingebüßt hatten und einer Erneuerung dringlich bedurften. König August wünschte, daß die Brücke möglichst prächtig gestaltet würde. Da indes der Rat der Stadt Dresden erklärte, er sei außerstande, die Brücke zu erneuern, so übernahm der König selbst den Bau, dessen Kosten sich auf 57000 Taler beliefen. Pöppelmann leitete ihn, offenbar hat er auch den Entwurf geliefert. Die Grundlage der Brücke blieb, aber die Pfeiler wurden verstärkt und die Bogen gefestigt, zugleich wurde die Fahrbahn verbreitert, gepflastert und beträchtlich erhöht, der Fahr- und der Fußverkehr voneinander getrennt. Indem man nach beiden Seiten Kragsteine hinausschob und auf diese balkonartig Platten legte, gewann man die gewünschten Fußsteige. Zugleich wurden die Pfeilerköpfe bis zur Höhe der Fahrbahn aufgemauert. So erhielt man die der Brücke eigentümlichen halbkreisförmigen Austritte auf den Pfeilern, die zugleich mit Ruhebänken versehen wurden. Die nicht mehr modernen Baulichkeiten auf der Brücke ließ August beseitigen, auch die trotzigen hölzernen Zugbrücken fielen und wurden bis auf eine durch steinerne Bogen ersetzt, die dritte und letzte am Altstädter Ufer fiel 1737, als Augusts des Starken Nachfolger König August III. noch zwei Pfeiler am linken Ufer zuschütten ließ, um Platz für den Bau der katholischen Hofkirche zu gewinnen. Damit hatte dann die Brücke, die fortan nach ihrem Erbauer Augustusbrücke hieß, das Ansehen gewonnen, das sie bis zum Jahre 1907 besaß: sie hatte 18 Pfeiler mit 17 Bogen, war 402 m lang und in der Höhe der Fahrbahn 11 m breit.

August der Starke erließ auch 1730 die noch heute zu Recht bestehende Gangordnung, laut der jeder auf der Brücke rechts zu gehen hat und Lasten auf den Fußgangbahnen nicht getragen werden dürfen. Er ließ ferner das Kruzifix neu vergolden und auf den fünften Pfeiler versetzen, gab ihm auch einen über 6 m hohen felsenartigen Unterbau aus pirnaischem Sandstein, nachdem sich der Plan, dort ein erzenes Standbild des königlichen Erbauers der Brücke aufzurichten, als unausführbar herausgestellt hatte. Endlich ließ der König die Brücke mit dem schmiedeeisernen Geländer versehen und auf jedem Brückenbogen am Geländer eine Laterne anbringen, die in durchbrochener Arbeit den polnischen

Adler mit der Krone trug. Wenn die Laternen brannten, wurde, wie es in den zeitgenössischen Berichten heißt, die Nacht in Tag verwandelt, und „viele Meilen weit“ konnte man nächtlich ihre Strahlen sehen. So war aus einem Bestandteil der Befestigungen Dresdens ein wesentliches Stück ihrer architektonischen Schönheit geworden.

Es ist bemerkenswert, daß bald nach dem Umbau der Brücke der Plan auftauchte, die Brücke „zu einem Heldenplane“ umzugestalten, d. h. sie in der Art der heutigen Berliner Siegesallee durch Standbilder der wettinischen Mark- und Landgrafen, Herzöge und Kurfürsten von Heinrich dem Erlauchten an bis auf König August den Starken zu zieren. Denn die Bewunderung für den Neuerbauer der Brücke war groß, Gedächtnismünzen mit seinem Bilde wurden geprägt, er wurde als Pontifex Maximus, ja als Salomo und mit allerlei anderen poetischen Wendungen gepriesen.

Bis zum letzten Tage empfanden wir die wundervolle Schönheit dieser Brücke genau so wie zu den Tagen ihres Erbauers. Die wuchtigen, dicht gedrängten Pfeiler und die sich überschneidenden engen Bogen gaben ein unvergleichliches Bild von Kraft und Festigkeit; ihre Pfeiler stromab spitz, stromauf abgerundet glichen Pontons, die geschickt den Strom durchschnitten, und die Brücke als Ganzes der steinernen Verewigung einer hölzernen Schiffbrücke. Pöppelmann, der sowohl den Zwinger wie diese Brücke erbaute, hat hiermit erstaunliche Beweise einer genialen Künstlerschaft gegeben. Wirkt er dort durch großartige Steigerung und durch eine geradezu berauschende Fülle von plastischem Schmuck in Verbindung mit seiner Architektur, so wußte er bei der Brücke mit den einfachsten Mitteln nicht minder bedeutend zu wirken. Nur das Notwendigste war vorhanden: Pfeiler und Bogen, alles was sonst zu Pöppelmanns Zeiten als Eleganz erschien, war für uns abgegriffen, aber die Schönheit der Verhältnisse hat sich als dauernd wirksam erwiesen.

DIE FRAUENKIRCHE. Neben der Augustusbrücke steht als unvergängliches Denkmal des augusteischen Zeitalters in Dresden die neue Frauenkirche. Die alte Kirche war im Laufe der Jahre so baufällig geworden, daß nur völlige Abtragung der Gefahr des Einsturzes vorbeugen konnte. Im Jahre 1722 wurde der Neubau beschlossen; mit dem Entwurf und dem Bau betraute der Rat seinen Zimmermeister



Abb. 63 Die Frauenkirche von Georg Bähr

Georg Bähr, der sich dieser Aufgabe in wahrhaft genialer Weise entledigt hat. Von vornherein waren der Rat und sein Baumeister über die Aufgabe dieses protestantischen Kirchenbaues klar: die Kirche sollte möglichst viel Leute fassen, man sollte den Prediger von allen Seiten hören und sehen können, auch wurden bequeme Zugänge und Treppen verlangt, damit die Besucher bei Gefahr rasch die Kirche verlassen könnten. Aus diesen Forderungen und aus dem beschränkten Bauplatze ergab sich fast von selbst, daß die Kirche ein Zentralbau mit Emporen werden mußte. Bähr entwickelte den Grundriß zuerst aus dem griechischen Kreuz, dann aber aus dem Kreise, beim dritten Entwurf kam er zu der vollendeten Lösung, die der Ausführung zugrunde gelegt wurde. Am 26. August 1726 wurde mit großer Feierlichkeit der Grundstein des Baues gelegt.

Bähr gehört zu den genialen Meistern deutscher Baukunst, er gehört zu den Schöpfern auf architektonischem Gebiete. Mit voller Klarheit und Zielbewußtheit ging er an sein Werk, dem Gedanken des Protestantismus im Kirchenbau den höchsten Ausdruck zu

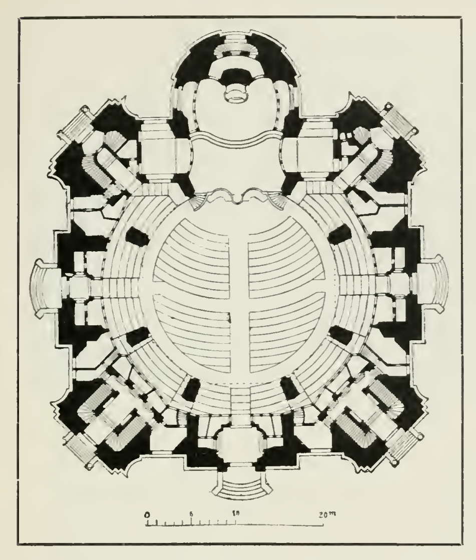


Abb. 64 Frauenkirche Grundriß des Erdgeschosses

geben, dessen er fähig sei und zugleich erfüllte ihn der begeisternde Gedanke, in einer Kuppel eine Gipfelleistung der Baukunst, der Kirche aber den höchsten harmonischen Abschluß zu geben. Und diesen Plan hat er mit zäher Tatkraft durchgeführt, unterstützt vom Rate der Stadt, der anderen Wünschen gegenüber lebhaft für die Monumentalität des Baues eintrat, denn es „wolle sich für den Rat, da Ihre Majestät an prächtigen Gebäuden eine so große Lust bezeugete, nicht anders schicken, als Derselben einen Dero Residenz convenablen Riß vorzulegen".

Die Kuppel der Frauenkirche war zunächst in Holz mit Kupferbedeckung geplant; aber schon während der Gründung des Baues muß Bähr beschlossen haben, die Kuppel aus Stein herzustellen, denn eine solche war nur möglich, wenn die Grund- und Umfassungsmauern und die Kuppelpfeiler genügend stark angelegt waren, um eine steinerne Kuppel zu tragen. Offenbar brauchte Bähr hierzu das Einverständnis des beim Bau beteiligten Maurermeisters Fehre, ganz wahrscheinlich aber hat er auch von vornherein sich der Zustimmung wenigstens einiger maßgebender Ratsmitglieder versichert. Denn als Bähr am 20. Oktober 1729 dem versammelten Rate seine Absicht vortrug, die ganze Kuppel nicht in Holz, sondern in Stein aufzuführen, mit dem Hinweis, er habe den Unterbau von vornherein so fest hergestellt, daß er die steinerne Kuppel tragen könne, da wurde ihm von keiner Seite ein Vorwurf gemacht, der Rat ging vielmehr alsbald auf seinen großartigen

Plan ein. Wollen wir aber annehmen, daß Bähr dem Rate in der Tat seine Absicht bis zu jenem denkwürdigen Tage völlig verheimlicht habe, so müssen wir den Beschluß des Rates, mit seinem Architekten zu gehen und sich seinen hochfliegenden Ideen rückhaltlos anzuschließen, um so höher anschlagen. Das war einmal ein bürgerliches Kollegium, das großen künstlerischen Ideen zugänglich war. Und dabei fehlte es doch fortwährend an Mitteln für den Bau, der Rat mußte auf immer neue außergewöhnliche Hilfsquellen sinnen, nur mit der äußersten Not konnten bis 1732 die nötigsten Gelder beschafft werden.

Auch der König August der Starke, der lebhaften Anteil an dem Bau nahm und sogar seine Hauptwache opfern wollte, damit die Kirche auf dem freien Platz mächtiger wirke, vermochte außer einer Summe von 3000 Talern nichts weiter zu geben. Er starb vier Wochen nachdem der Rat am 3. Januar 1733 den trübseligen Beschluß gefaßt hatte, den weiteren Bau der Kuppel einzustellen und nur das Innere auszubauen. Da fand sein Sohn und Nachfolger August III. Mittel und Wege, um den Weiterbau zu ermöglichen. Er befahl, die 28 000 Taler, die für die Salzburger Emigranten gesammelt worden waren, dem Bauschatz der Frauenkirche zu überweisen, weil ja diese Unglücklichen inzwischen genügende Hilfe gefunden hätten. Diesem Beschlusse ist es zu danken, daß die Frauenkirche schließlich in Bährs Sinne vollendet werden konnte.

Die Geldnot aber war nicht die einzige Widerwärtigkeit, mit der Bähr bei seinem Werke zu kämpfen hatte. Immer von neuem versuchten Mißgunst und Unverständnis neidischer Gegner seinen Plan zu Fall zu bringen. Mehr als einmal versuchte der Landbaumeister Knöffel den Bau in seine Hände zu bekommen; er und andere sprachen dem Bährschen Bau die Festigkeit ab, sogar Fehre ließ ihn wiederholt im Stich, Bähr aber verteidigte im Bewußtsein der Ehrlichkeit und Richtigkeit seines künstlerischen Wollens seine steinerne Kuppel gegen alle Anfeindungen mit zäher Hartnäckigkeit und nie wankendem Mute und baute ohne Zaudern an seiner steinernen Kuppel weiter. Der Rat stellte sich trotz einiger Schwankungen immer wieder auf die Seite seines Ratszimmermeisters, und so war wenigstens der Kuppelbau vollendet, als Georg Bähr am 16. März 1738 im Alter von 72 Jahren an Stickfluß und Verzehrung starb. Daß er sich aus Ärger über die Ränke seiner



Abb. 65 Die Kuppel der Frauenkirche (Lichtdruck H. Engler)

Gegner vom Gerüst der Frauenkirche hinabgestürzt habe, ist, wie Otto Richter nachgewiesen hat, ein Märchen. Überhaupt hat sich die Legende des genialen Mannes bemächtigt. Die Überlieferung erzählt, er, der in einem sächsischen Dörfchen an der böhmischen Grenze als Sohn eines Leinwebers geboren wurde, sei nie über die Grenzen Sachsens hinausgekommen; sein Wissen über Kuppelkirchen verdanke er nur dem Studium von Abbildungen und einem „kraftvollen von dunklen Ideen erfüllten Geiste". Es tut indes Bährs künstlerischem Ruhme keinen Abbruch, wenn wir annehmen, daß er Süddeutschland, Oberitalien und Rom bereist und dort mit Eifer die Kuppelbauten studiert hat, die damals das Ideal baukünstlerischen Schaffens waren. Daß er aber nicht von dunklen Ideen erfüllt war, sondern mit voller Klarheit sein Werk überschaute, dafür zeigt all sein Reden und Handeln, nicht zuletzt der Wunderbau selbst, den er als Krönung seines Schaffens Dresden hinterlassen hat.

Auch nach Bährs Tode ruhten seine Gegner nicht. Knöffel und mit ihm der Italiener Chiaveri, der Erbauer der katholischen Hofkirche, erklärten dem Rate, nur die schleunige Abtragung der äußeren Kuppel könnte die Kirche vor dem Einsturze retten. Hilfe aber brachte das Gutachten der Ältesten der Dresdner Zimmerleute und noch wirksamer das des Leipziger Baumeisters David Schatz, der die kleinen Risse in den Kuppelpfeilern als ganz uner-

heblich bezeichnete und erklärte, die „völlig unveränderte Beschaffenheit der Grundmauern lege von Bährs solider Wissenschaft im Bauen ein genügsames Zeugnüß an den Tag". So blieb denn die steinerne Kuppel ; sie erhielt nach langem Streite als Abschluß die von Fehre entworfene steinerne Laterne mit der hölzernen in Kupfer gedeckten Haube. Am 27. Mai 1743 wurden Spille, Knopf und Kreuz aufgesetzt. Bis heute hat die Kuppel ihre Festigkeit unverändert bewahrt, selbst die Bomben Friedrichs des Großen bei der Belagerung im Jahre 1760 prallten wirkungslos an ihr ab.

Aber nicht bloß die feste Bauweise ist an der Frauenkirche zu rühmen. Zu der Gediegenheit kommt die volle Geschlossenheit des Bauwerks, das wie aus einem Guß vor uns steht : von Grund auf bis oben hinaus gleichsam nur ein einziger Stein, wie der Hofprediger am Ende in einer Predigt rühmte. Mit unvergleichlicher Schönheit aber schmückt ihr Umriß das Stadtbild Dresdens. Von zahlreichen Stellen in und außerhalb der Stadt, besonders auch von den Brücken her, sieht man die majestätische Kuppel mit der köstlichen Rundung ihres Umrisses. Frei und leicht, wie von der Erdenschwere entbunden, ragt sie kühn über die Dächer in die Himmelsluft empor, ein laut redendes Zeugnis von der Kraft hochstrebenden schöpferischen Künstlergeistes. Gerade das, was der Kuppel diesen Eindruck freien Emporstrebens verleiht, nämlich der geschwungene Kuppelhals an Stelle der sonst üblichen Trommel ist die geniale Neuerung Bährs im Kuppelbau. Konstruktion und Schönheit gehen hier in einziger Weise ineinander auf. Denn eben dieser massive Kuppelhals, der so unvergleichlich schön wirkt, ist konstruktiv überaus wichtig, da er den gewaltigen Druck der steinernen Kuppel nach allen Seiten verteilt und somit unschädlich macht. Noch sei erwähnt, daß die äußere Kuppel aus zwei Schalen besteht, zwischen denen ein spiralförmiger Aufstieg in die Laterne führt. Der innere Kirchenraum aber wird durch eine Innenkuppel abgeschlossen; durch den offenen Schlußring und die Kuppelhöhlung geht der Blick bis hinauf zur Laterne. Auch dieser Raum oberhalb des Schlußrings, der die Aufstellung eines Engelchors bei Kirchenkonzerten ermöglicht, ist ein überaus glücklicher Gedanke Bährs. Im übrigen wirkt das Innere nicht so überwältigend wie das Äußere ; mögen die siebenfachen Emporen auch den Eindruck der gewaltigen Höhe der Pfeiler vermitteln, auf

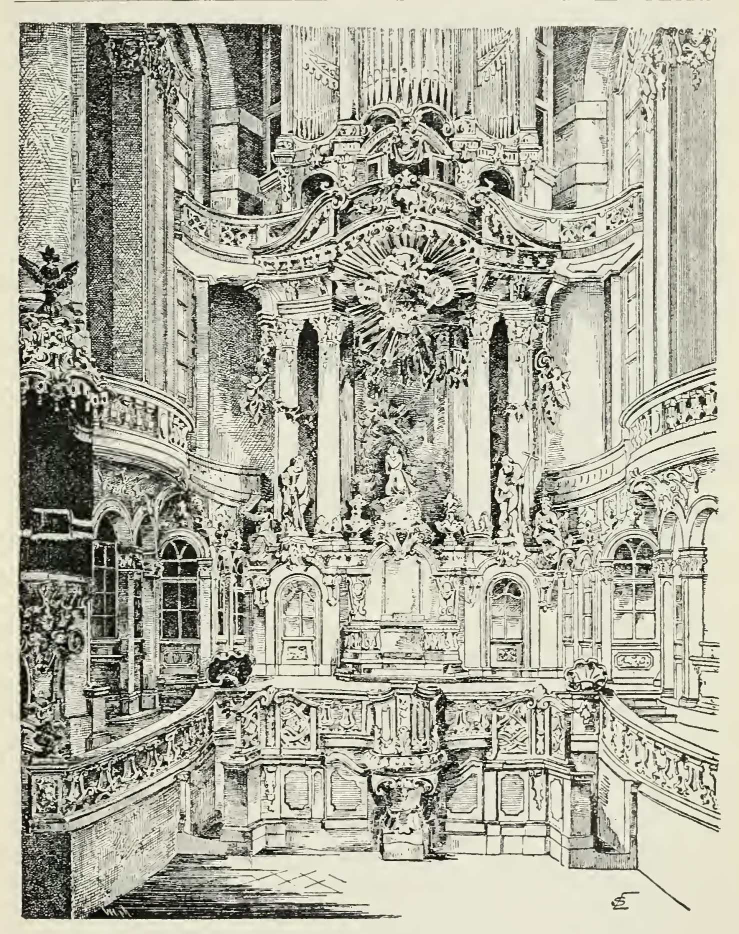


Abb. 66 Der Altar der Frauenkirche

deren Bogen die Innenkuppel ruht, so stören sie doch anderseits die geschlossene Raumwirkung erheblich. Sicherlich aber dient die Kirche ihrem Zwecke als evangelischer Predigtraum in vorzüglicher Weise; sie bietet eine so vortreffliche Lösung der Auf-

gabe eines evangelischen Gotteshauses, wie wir sie sonst aus jener Zeit nirgends finden und damit, wie Cornelius Gurlitt sagt, den vollendeten Ausdruck einer merkwürdigen geistigen Bewegung im deutschen Volke, ein rühmliches Denkmal kulturgeschichtlicher Entwickelung in einer Zeit des Stillstands und der Verrohung.

Der Gedanke Augusts des Starken, die Hauptwache vor der Frauenkirche zu beseitigen, damit sie um so mächtiger wirke, ist erst 1766 verwirklicht worden. Aber nicht mit der gewünschten Wirkung. Die Bilder Canalettos zeigen vielmehr, daß gerade die langgestreckte niedere Hauptwache, die sich vor den massigen Unterbau legte, der freien großen Wirkung der Kuppel von Vorteil war. Bietet doch dieser Unterbau architektonisch nichts Hervorragendes ; wir finden nur die Motive des Zwingers schlicht und sachlich verwendet, und daß das Portal so wenig monumental ist, tadelte schon August der Starke in einer Unterredung mit Georg Bähr.

SCHLOSSBAU — BAROCKSTIL. Einigermaßen verwunderlich ist es, daß August der Starke, der soviel Herrliches gebaut und geschaffen hat, nicht auch sein Schloß in Dresden in entsprechender Weise umgebaut und verschönert hat. Die Gelegenheit dazu hatte er. Denn ein zweitägiger Brand zerstörte im Jahre 1701 die ganze östliche Elbseite des Schlosses bis an den Turm, der gerettet wurde. Der prachtvolle Riesensaal aber und das herrlich geschmückte Georgentor mit dem Giebel gingen zugrunde; der Totentanz wurde damals nach dem Neustädter Friedhofe gebracht. Das Innere des wiedererstehenden Schlosses wurde in der Folge allerdings wieder so prächtig ausgeschmückt, wie es der Prunkliebe und dem Kunstsinn Augusts des Starken entsprach. Das Äußere aber ward nur in unscheinbarer Weise rasch wiederhergestellt und blieb dann so bis in unsere Tage. Dutzende von Plänen zu einem neuen umfänglichen Schloßbau entstanden allerdings, aber der Bau selbst unterblieb, anfangs des nordischen Krieges wegen, dann in der Hast der sich drängenden sonstigen Unternehmungen des Königs. „In dem Wunsche, jedermanns Beifall zu erlangen,“ so heißt es in Flemmings Charakteristik des Königs, „ändert er oft seine Pläne, so daß er viele Sachen anfängt, aber keine vollendet.“

Wenn auch von dem damaligen Schmuck der Räume, die nach 1701 an die Stelle der ausgebrannten Säle und Zimmer traten,



Abb. 67 Thronsaal König Augusts des Starken im Kgl. Schlosse

nichts mehr vorhanden ist, so sind doch eine Reihe anderer Räume aus Augusts Tagen erhalten, die uns einen genügenden Einblick wenigstens in den Prunkstil der Innenraumkunst der Zeit gewähren: der Thronsaal und das Schlafzimmer Augusts des Starken um 1698, eine Säulenhalle an der Nordostecke des Schlosses um 1710, die acht Zimmer des Grünen Gewölbes um 1720, der Gardensaal und das Porzellanzimmer im Turm (um 1730) umfassen in drei Jahrzehnten fast die ganze Regierungszeit des Königs. Der Barockstil, den diese prächtigen Räume fast ausschließlich aufweisen, war der Prunkliebe des Königs besonders angemessen. Er war der reichste und beweglichste aller Stile, die je geherrscht haben und vermochte schlechtweg allen Bedürfnissen vom alltäglichsten bis zum höchsten — Heiterkeit und Lust, Würde, Prunk, Heiligkeit — in zweckmäßiger Weise gerecht zu werden, ganz besonders aber kam er dem Prachtbedürfnis des immer üppiger werdenden Genußlebens im 17. Jahrhundert entgegen. Eine ungemein vornehme und gediegene Pracht herrscht vor allem im Thronsaal. Die Tür-



Abb. 68 Schlafzimmer König Augusts des Starken im Kgl. Schlosse

gewände und die Kamine erglänzen in farbigem Marmor. Prachtvoller roter Samt mit Reliefstickerei in Goldbrokat verkleidet die Wände des Thronsaals, gestickte Pilaster mit reichsten Ornamenten gliedern die Flächen, von Kapitell zu Kapitell ziehen sich unter dem Kreuzgesims reiche Behänge hin. Dazu das Kranzgesims selbst in seiner vornehmen Durchbildung in Stuck, das vergoldete und farbig bemalte Eichenholz der Türen, Sockel und Fenster, die profilierten Füllungen, die reichfacettierten Spiegel, die prächtig gravierten Schlösser, die Wappenkartuschen in den Ecken, die bemalten Hohlkehlen und das große allegorische Gemälde an der Decke: Herkules, der die Laster zu Boden stößt, alles das vereint sich zu einem Akkord von berauschender Pracht, würdig der „Halle, wo die Thronrede des Herrschers erschallt".

Ähnlich, wenn auch nicht ganz so reich, ist das Schlafzimmer ausgestattet: grüner Sammet bedeckt hier die Wände, Pilaster und Borden in Applikationsstickerei von farbigem Goldbrokat ver-

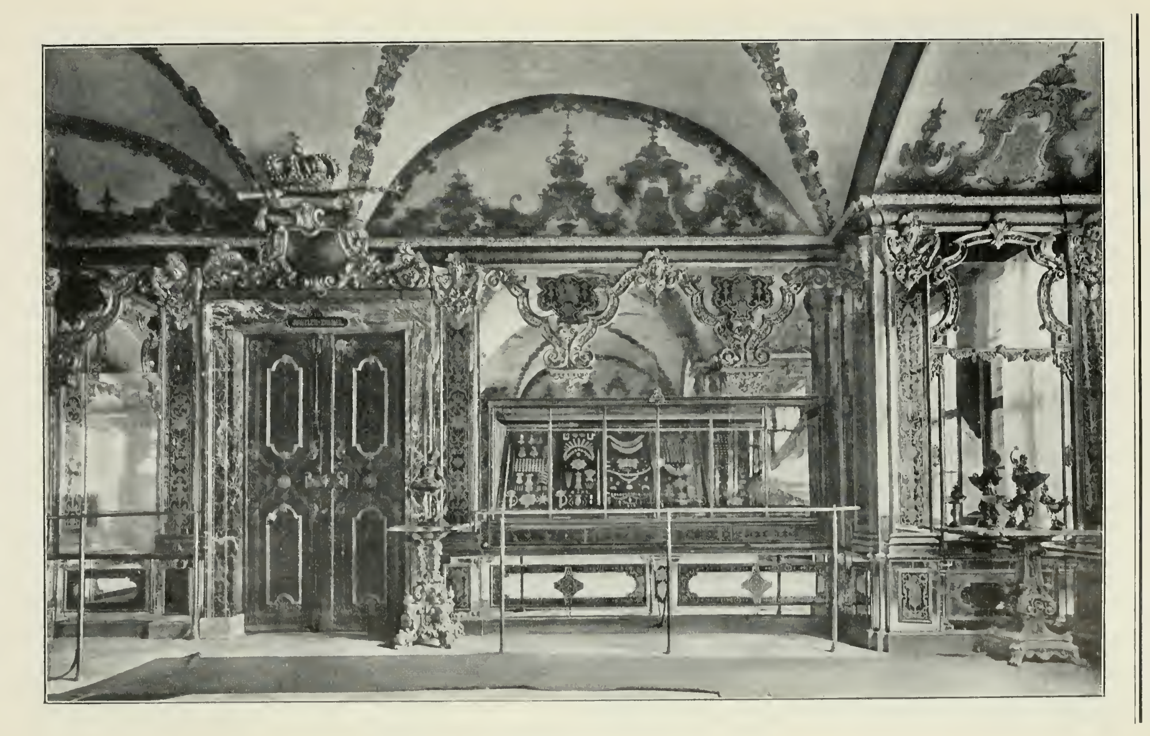


Abb. 69. Juwelenzimmer im Grünen Gewölbe

kleiden die Wände ; reiche Ornamentik in Gold umgibt die Hohlkehle, im Deckengewölbe wird die blumenbekränzte Aurora verherrlicht, wie sie Apoll auf seinem Wege am Himmel voranschreitet. Das große freistehende Paradebett weist deutlich darauf hin, daß August der Starke hier die höfische Sitte Ludwigs XIV. nachahmte, der sogar das Aufstehen und das Zubettgehen zu einer etikettemäßigen Feierlichkeit im Kreise seiner Höflinge ausgestaltete. Sonst war ja August der Starke durchaus ein Mann eigenen Wesens, aber in dem Triebe, auch intime Dinge der Öffentlichkeit preiszugeben und damit Aufsehen zu erregen, begegnete er sich mit dem französischen Sonnenkönig.

In den Räumen des Grünen Gewölbes fällt außer den schon geschilderten Elementen der Dekoration besonders die reiche Verwendung des Glases auf. So sind in dem prächtigen Kaminsaal die Wände durchweg mit Glas bezogen und durch gläserne Pilaster gegliedert, in dem wundervollen Juwelenzimmer ist das Glas sogar mit leuchtendem Rot und Gold hinterlegt. Marmor, Bronze, Glas, Schmiedeeisen mit ihren mannigfaltigen Farben gehen hier in prächtiger Weise zusammen, und wenn nicht in allen Zimmern die Schönheit des Raumes und der Dekoration völlig zur Geltung kommt, so ist das nur die Folge der sehr gedrängten Aufstellung der zahlreichen Kunstwerke im Grünen Gewölbe.

Im allgemeinen herrscht in der Dekoration und in den prächtigen Holzkonsolen der Barockstil vor, doch ist auch die ältere Zeit noch vertreten, so das 16. Jahrhundert durch die Stuckdecke im Preziosensaal und durch die dicken Fruchtschnüre an den Graten des Kreuzgewölbes im Silberzimmer, auch finden wir hier schon die Spuren des sich anmeldenden Rokokostils in den geschnitzten und vergoldeten Verzierungen der Konsole.

Die Künstler, die für die neue Einrichtung dieser herrlichen Räume die Entwürfe lieferten, waren Pöppelmann und der Architekt Leplat, der 1698 als Ordonneur de cabinet angestellt wurde und dann vielfach als Dekorateur, auch beim Ankauf von Kunstwerken für August den Starken tätig war. Dagegen hat vielleicht Zacharias Longuelune den Entwurf zu der Einrichtung des Porzellanzimmers im dritten Obergeschoß des Schlosses geliefert. In diesem stehen ringsherum an den Wänden mehrere hundert der hervorragendsten Erzeugnisse der Meißner Porzellanmanufaktur ganz in der Art



Abb. 70 Porzellanzimmer im Kgl. Schloß (angeordnet um 1730)

einer ,,nie gesehenen prachtvollen Dekoration'', wie sie für das Japanische Palais vorgesehen war: große Leuchter, Vasen, Kannen, Tassen, unter anderen auch einzelne Stücke mit der berühmten Marke A R, die nur auf Stücke kam, die für den persönlichen Gebrauch Augusts des Starken oder als Geschenke aus seiner Hand bestimmt waren.

KUNSTGEWERBE. Das Meißner Porzellan und die besprochenen Räume des königlichen Schlosses, ganz besonders das Grüne Gewölbe und seine unvergleichlichen Sammlungen sind lautredende Zeugnisse davon, in wie großartiger Weise August der Starke das Kunstgewerbe gefördert hat. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler standen in seinen Diensten und wurden unaufhörlich mit Aufträgen bedacht. Für Möbel und Wagen, für Geräte in Gold, Silber und Porzellan, in Elfenbein, kostbaren Steinen und Bernstein hatte er immer neue Ideen, und vielfach zeichnete er sie in flüchtigen Federzeichnungen auf, von denen das Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv noch eine ganze Reihe bewahrt. Sie zeugen von seinem sicheren Ge-

schmack, von dem feinen künstlerischen Empfinden, das ihn beseelte, von der Kennerschaft, die er sich erworben hatte. Niemand verstand sich besser als er auf die Prüfung der Edelsteine, in der Baukunst schrieben ihm seine Zeitgenossen ebensoviel Freude an ihren Schöpfungen wie Verständnis zu, an der Technik hatte er das gleiche große Interesse wie Kurfürst August I. und andere seiner Vorfahren. Er selbst war zwar nicht künstlerisch tätig, aber stundenlang konnte er seinem Goldschmied Dinglinger oder dem Steinschneider Hübner bei ihrer Arbeit zusehen und auch den Malern und Bildhauern ging er wiederholt prüfend und ratend zur Hand.

J. J. Winckelmann sagt im Eingang seiner ersten Schrift (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst § 3): „Man muß gestehen, daß die Regierung des großen Augusts der eigentliche glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Kolonie, in Sachsen eingeführt werden.“ Für das Kunstgewerbe trifft das nicht vollständig zu; denn auf diesem Gebiete hat August fast nur deutsche Künstler beschäftigt. Tschirnhaus, Böttger, der das Porzellan erfand, und seine Genossen, die diese Erfindung so großartig ausgestalteten, der Hofjuwelier Melchior Dinglinger, der so vieles für das Grüne Gewölbe schuf, die Hofsilberarbeiter Christian Gottlob Irminger, Georg Gerbeck und Paul Ingermann, der Bernstein- und Elfenbeinschnitzer Wilhelm Krüger aus Danzig, der die vier Bettler im Grünen Gewölbe nach Zeichnungen des Murillo schnitzte, sie alle waren Deutsche, nicht minder die zahlreichen Augsburger Goldschmiede, bei denen August der Starke so vieles kaufte und bestellte. Was Winckelmann fortfahrend an August III. rühmt: „Unter seinem Nachfolger, dem deutschen Titus, sind die Künste Sachsen eigen geworden, und durch sie wird der gute Geschmack allgemein“; dieses Lob kommt auch schon August dem Starken zu. Denn durch seine Fürsorge und seine Bestellungen wurden die künstlerischen Fähigkeiten, die er erweckte, in Dresden auch wirklich heimisch.

Auch schon im 16. und 17. Jahrhundert hatte Dresden einzelne hervorragende Kunsthandwerker. Von einer Blüte des Kunsthandwerks kann allerdings nicht die Rede sein, vielmehr stammen die meisten Kostbarkeiten in der Kunstkammer und im Grünen Gewölbe

aus Nürnberg, Augsburg und noch weiter her. Doch konnten wir schon auf die Leistungen der Dresdner Plattner im 16. Jahrhundert verweisen und auch das sogenannte Positiv von Christoph Walther II. 1584 im historischen Museum, ein überaus reiches Schreibpult mit Orgel im Renaissancestil, zeugt von bedeutendem Können des ausführenden Tischlers. Aus dem Jahre 1615 aber stammt der 3½ m hohe Kunstschrein des Dresdner Tischlers Hans Schifferstein von Ebenholz mit trefflicher, eingelegter Arbeit aus Elfenbein und verschiedenen Hölzern; der Schrank enthält nicht weniger als 120 Schubkästen und Fächer und kostete 3000 meißnische Gulden. Ein zweiter Kunstschrein von demselben Meister ist nicht so reich wie dieser, aber ebenso vortrefflich gearbeitet.

Auch die Goldschmiedekunst hatte in Dresden, vom Hofe dauernd gefördert, seit zwei Jahrhunderten einige tüchtige Vertreter. Schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts besaß der kurfürstliche Hof eine Silberkammer, von deren reichem Inhalt — meist ausländischen Erzeugnissen — uns die Inventare unterrichten. Im 16. Jahrhundert, als die Renaissance in Dresden ihren Einzug hielt, führte der erhöhte Hofglanz namentlich unter Kurfürst August auch für Juweliere, Goldarbeiter und Silberschmiede ergiebigere Zeiten herbei. „Die Fürsten beschenkten einander häufiger mit Erzeugnissen der Kleinkunst, mit edlen Rossen, kostbaren Stallgeschirren, Geräten zu Kampf- und Ritterspielen. Es war auch nach und nach an den anderen Höfen Sitte geworden, daß die Gesandten, Neuvermählten, Gevatterschaften, sowie Widmungen von Schriften mit Verehrungen von Schmucksachen, Ketten mit Bildnissen, vergoldetem und silbernem Geschirr vergnügt wurden, für welche Fälle fortwährend in der fürstlichen Schatzkammer auf Vorrat gehalten werden mußte." Daher wurden die Gold- und Silberschmiede vom Hofe fleißig in Nahrung gehalten. Aus dieser Zeit stammt der älteste Teller der kgl. Hofsilberkammer in Dresden, eine silberne, leider zerbrochene Schüssel (Küchenteller) mit der Jahreszahl 1561 und mit den vier Wappen der Kur Sachsen, des Herzogtums Sachsen, des Markgrafentums Meißen und der Grafschaft Landsberg. Sie wurde 1856 in der Gegend bei Torgau im Erdboden gefunden.

Mehr noch als Kurfürst August ließen seine Nachfolger, die prachtliebenden Christian I. und II. in Dresdner Werkstätten goldene

und silberne Gefäße, Geräte und Schmuckstücke herstellen. Die bedeutendsten Künstler dieser Zeit waren Johann oder Hans und Daniel Kellerthaler. Hans Kellerthaler fertigte im Jahre 1585 den gefällig aufgebauten Schmuckschrank der Kurfürstin Sophie von Sachsen, der in der Kunstkammer des Historischen Museums aufbewahrt wird. Er hat die Form eines Tafelaufsatzes aus Ebenholz mit reicher Silberbekleidung und teilweise vergoldeten Figuren, gekrönt von der triumphierenden Wahrheit. Von Daniel Kellerthaler stammt das kostbare Taufbecken des königlichen Hauses im Grünen Gewölbe nebst Gießer aus den Jahren 1613—17, auch ein nicht minder prächtiges Rosenwasserbecken nebst Gießer aus dem Jahre 1629 u. a. m., beide für Johann Georg I. angefertigt. Im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts geht der Geschmack der Dresdner Goldschmiedekunst mehr und mehr zurück. Was aus der Zeit erhalten blieb, ist derb und plump. Unter Johann Georg III. hält, von seiner feingebildeten Gemahlin Anna Sophia von Dänemark begünstigt, die französische Mode am Dresdner Hofe ihren Einzug. Französische Tänze werden eingeführt, Möbel werden aus Paris bezogen. In jeder Richtung macht sich mehr und mehr der Zug zum Luxus und zur Entfaltung von Pracht jeder Art geltend. Er erreicht seinen Höhepunkt unter August dem Starken, der auf seiner Kavaliertour 1687 und 1688 in Versailles die Pracht des französischen Hofes kennen gelernt und den Wunsch mitgenommen hatte, es dereinst am heimischen Hofe dem französischen Vorbilde gleichzutun. Wie sehr ihn die Pracht von Versailles gefesselt hat, zeigt ein interessanter Briefwechsel zwischen ihm und dem Grafen Wackerbarth aus dem Jahre 1718, worin August darauf besteht, einige Gemächer im Schlosse im Stil Louis XIV. auszustatten, während Wackerbarth ihm begreiflich macht, es sei unmöglich, nach dreißig Jahren noch die Mode von 1687 nachzuahmen, die inzwischen längst einer neuen Platz gemacht habe. Sicher ist, daß der Ehrgeiz, die Prachtliebe und der ausgezeichnete künstlerische Geschmack Augusts des Starken dem Dresdner Kunstgewerbe einen ungeheuren Aufschwung brachte. Vor allen Dingen der Goldschmiedekunst.

JOHANN MELCHIOR DINGLINGER. Der hervorragendste unter allen Kunsthandwerkern, die August beschäftigte, war der Goldschmied Johann Melchior Dinglinger. Nicht mit



Abb. 71 Das Bad der Diana von Dinglinger (Nach Sponsel, Dinglinger)

Unrecht hat man ihn den Meister des Grünen Gewölbes zu Dresden genannt; denn die hervorragendsten seiner Arbeiten — und ihre Zahl ist nicht gering — haben im Grünen Gewölbe ihre bleibende Stätte gefunden, während man anderseits kaum seinen Namen kannte. Dinglinger war 1664 zu Biberach bei Ulm als Sohn eines Messerschmieds und — weiblicherseits — als Enkel eines Goldschmieds geboren. Um 1690 scheint er, vielleicht nach Aufforderung Augusts des Starken, der damals noch Kurprinz war, nach Dresden gekommen zu sein. Schon Johann Georg IV. beschäftigte ihn, August der Starke aber ernannte ihn 1698 zu seinem Hofjuwelier und beschäftigte ihn seit dem fast ununterbrochen bis an sein Lebensende. Über eine halbe Million Mark hat der prunkliebende Fürst seinem Hofjuwelier nachweisbar für seine Arbeit bezahlt, selbst in den Kriegszeiten setzten seine Bestellungen nicht aus. Im Jahre 1701 kaufte er von Dinglinger für 46 000 Mark das aus 45 Stücken bestehende goldene Teeservice, das durchaus Dinglingers Werk ist. Im gleichen Jahre bestellte er die Darstellung des Hofhalts des Großmoguls, an dem Dinglinger mit seinen beiden Brüdern und vierzehn Gehilfen acht Jahre lang (1701—1709) arbeitete. Dinglinger erhielt dafür 60 000 Taler. Weiter folgen außer zahl-

reichen Orden, Tabaksdosen, Emailgemälden, kostbaren Stöcken, Schmuckstücken usw. das Bacchanal, die Schale mit dem ruhenden Herkules 1713, das Trinkhorn aus Rhinozeroshorn in Form eines Schiffes 1715, die Schale auf der Mohrin-Karyatide 1717 und eine zweite Schale: das Bad der Diana 1720. An diese Goldschmiedearbeiten schließen sich sodann die großen Schaustücke, die August der Starke fertigen ließ, um seine Gemmen und Kameen — geschnittene Edelsteine — in künstlerischer Form zusammenzufassen, Schaustücke, an denen fast alle Techniken der Kleinkunst beteiligt sind. Kleinere Werke dieser Art sind die gefaßte antike Onyxkamee, die geschnittene Eisenvase und die beiden Vasen aus Kehlheimer Stein. Daran schließt sich der sogenannte Obeliscus Augustalis, den Dinglinger in Gemeinschaft mit dem Edelsteinschneider Hübner und dem Hofjuwelier Döring anfertigte ; er ist fast 2 m hoch und umfaßt nicht weniger als 240 geschnittene Steine. Den Abschluß dieser Reihe und zugleich von Dinglingers Lebenswerk bilden die drei großen Kabinettstücke: der Frühling des Lebens, des Lebens höchste Freuden und das Ende des Lebens. Der Tempel des Apis endlich wurde erst nach Melchiors Tode in seiner Werkstatt vollendet.

Daß Dinglinger ein ganz hervorragender Künstler in seinem Fache war, kann keinem Zweifel unterliegen ; er beherrschte alle Techniken seiner Kunst in ganz umfassender Weise ; er vereinte damit eine reiche Phantasie, eine vielseitige Erfindungsgabe und guten Geschmack; er kannte alle Materialien seines Faches aus dem Grunde und wußte sie wirksam und harmonisch miteinander zu verbinden. Und so schuf er im Sinne des Barockstils, dessen letzter glänzendster Vertreter er als Goldschmied war, eine Reihe von Kunstwerken, die wir auch heute noch mit heller Freude als Meisterwerke der Goldschmiedekunst würdigen können. Dahin gehört z. B. das Bad der Diana, jene wundervolle Schale, die mit Recht zu den schönsten Ziergefäßen aller Zeiten gerechnet worden ist. Andere seiner Werke, die er im Auftrage des orientalisch veranlagten und abenteuerlustigen Königs fertigte, erscheinen uns als Kuriositäten einer vergangenen Zeitanschauung. Der Hofhalt des Großmoguls zu Delhi vermag weder in Wirklichkeit noch im Dinglingerschen Abbild unser Blut in Wallung zu versetzen, wenn wir auch die geschickte, künstlerisch freie und lebendige Durchbildung der zahllosen Figuren, eine Hauptstärke Dinglingers, bereit-

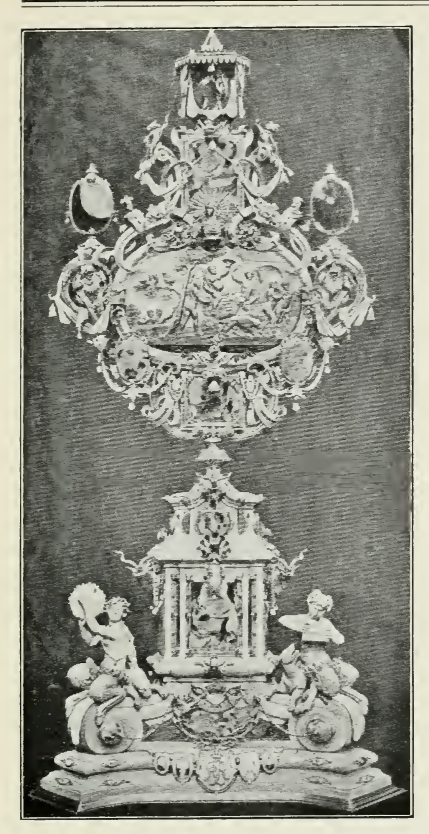


Abb. 72 Der Triumphzug des Bacchus von Dinglinger (Nach Sponsel, Dinglinger)

willig anerkennen. Ebenso bereitwillig würdigen wir den geschickten Aufbau der monstranzartigen Kabinettstücke, wenngleich wir selbst wieder Kameen als Einzelkunstwerke höher schätzen, als in jener mehr oder minder gezwungenen Zusammenfassung unter gemeinsamen Gesichtspunkten, die sich aus der Gelehrsamkeit der Zeit, besonders aus der Vorliebe für die römische Antike ergeben. Sein Gesamtwerk im Grünen Gewölbe zu Dresden ist ein glänzendes Zeugnis verständnisvollen Zusammenwirkens eines prachtliebenden Mäcens mit einem Künstler, der auf alle Neigungen und Wünsche eines Kunstfreundes mit vollem Können einzugehen vermag.

Johann Melchior Dinglinger und seine Brüder fertigten für den Hof im wesentlichen Prunkgeräte und Schaustücke, die dann ihren Platz im Grünen Gewölbe fanden. Nicht minder großartig waren Augusts Bestellungen für die Silberkammer. Für diese arbeiteten die Hofsilberarbeiter Christian Gottlob Irminger, Georg Gerbeck und Paul Ingermann, „unter deren Händen der kostbare Schatz entstand, den der König bei den Vermählungsfesten des Kurprinzen in den Gemächern und auf den Tafeln aufzeigen konnte“. Da sie längst nicht genug liefern konnten, wurden noch zahlreiche

Stücke von Augsburger Goldschmieden bezogen. Aus der Flut von Anschaffungen der damaligen Zeit, die der Hofsilberkammer Dutzende von Girandolen, Gueridons, Servicen, Schwenkkesseln usw. zuführte, stammt z. B. das prächtige silberne, doppelt matt vergoldete Service, dessen Stücke größtenteils die Jahreszahl 1718 an sich tragen. Weiter hierauf einzugehen verbietet der Raum.

TEPPICHWEBEREI UND GLASFABRIKATION. Auch die Teppichweberei und die Glasfabrikation suchte August der Starke in Dresden zu heben. Schon im 16. Jahrhundert bildeten die Tapisserien, die gewirkten Teppiche niederländischer und auch Dresdner Arbeit einen ansehnlichen Teil der kurfürstlichen Kammer. Bei feierlichen Gelegenheiten wurden sie in den Gemächern und in der Schloßkirche aufgehängt. Reste davon sind die sechs altniederländischen Teppiche in der Kgl. Gemäldegalerie. Viele andere von diesen kostbaren alten Teppichen sind durch den Schloßbrand 1701 vernichtet worden. Schon Herzog Moritz hatte 1542 einen niederländischen Teppichmacher an seinem Hofe; Johann Georg I. nahm 1637 zur Ausschmückung des Riesensaales den Tapetenwirker Johann Schubert von Hessen in seine Dienste. König August II. aber errichtete 1714 in der Pirnaischen Vorstadt eine eigene Werkstatt für Tapetenweberei; als Wirker wurde der Franzose Pierre Mercier angestellt, die Patronen lieferte anfangs der französische Maler Louis Silvestre, später du Buisson und Mogk. Zwei von diesen prächtigen Gobelins, die noch im Kgl. Schloß zu Dresden hängen, zeugen von dem hohen Können Merciers. Das eine stellt in allegorischer Auffassung den Abschied des Kurprinzen von seinem Vater August dem Starken dar, das andere seine Vorstellung am Hofe zu Versailles durch die Prinzessin Elisabeth Charlotte. Auch die beiden Gemälde von Louis Silvestre, nach denen die Gobelins gewebt wurden, sind noch im Schlosse vorhanden. Ein Werk Merciers war vermutlich auch das große Bild von gewirktem Samt Christus am Kreuz zwischen den Schächern, das den Hauptaltar der Kapelle im Prinzenpalais schmückte. Diese Kapelle wurde infolge der Vermählung des Kurprinzen errichtet; der Rahmen des später durch ein Ölgemälde von Peschel ersetzten Bildes ist von massivem Silber und mit den Marterwerkzeugen Christi ausgestattet. Die kostspielige Teppichweberei ging zu Beginn des Siebenjährigen Krieges wieder ein. Nicht viel besser war das

Schicksal der Glashütte, die 1696 in Dresden-Friedrichstadt errichtet wurde und die König August durch Bestellung von gläsernen Servicen, Kron- und Wandleuchtern förderte. Die Glasfabrikation, die seit Kurfürst August in Sachsen heimisch war, nahm zwar dadurch einen höheren Aufschwung, doch wollte die Glashütte nicht recht gedeihen, und auch die Verbindung mit der Spiegelmanufaktur brachte ihr nicht die gewünschte Blüte. Erzeugnisse der sächsischen Glasfabrikation findet man in der Hofkellerei, in dem Historischen Museum und im Kunstgewerbemuseum.

KUNSTAKADEMIE. Es wäre ein Wunder, wenn ein Mann wie August der Starke nicht auch eine Kunstakademie für wünschenswert erachtet hätte. Schon Johann Georg III. hatte eine Zeichen- und Malerschule unter dem Hofmaler Samuel Bottschildt gegründet, die indes keine Wirksamkeit entfaltete. In der Tat errichtete August der Starke eine solche bereits im Jahre 1697; ihr Direktor wurde der Hofmaler Heinrich Fehling. Näheres über ihre Einrichtung ist indes unbekannt. Sie wurde dann 1705 von neuem als Malerakademie eingerichtet, wobei wiederum Fehling die Leitung erhielt. Wahrscheinlich hat es sich nur um eine Zeichenschule mit einem einzigen Lehrer, nämlich dem Direktor, gehandelt. Nach Fehlings Tode trat an seine Stelle Louis Silvestre, den der König durch Leplat 1715 aus Paris als seinen ersten Hofmaler nach Dresden gezogen hatte. Er eröffnet den Reigen französischer und italienischer Künstler, die länger als ein halbes Jahrhundert die Gunst des sächsischen Hofes genossen. Noch im Jahre 1764 erhielten 37 Künstler Gehalt oder Pension von insgesamt 51 000 Mark, darunter 7 Franzosen und 12 Italiener und 1 Engländer. Silvestre malte ohne besondere Eigenart, aber sehr geschickt in dem glatten Stile seiner Zeit. Seine dekorativen Malereien im Japanischen Palais, im Zwinger oder im Kurländer Palais, seine Gemälde, besonders Bildnisse im Kgl. Schlosse, in der katholischen Hofkirche (Abendmahl von 1750) und in der Galerie sind Werke, die uns noch mehr als Zeugnisse seiner interessanten Zeit denn als Leistungen besonders künstlerischen Könnens fesseln.

Ein zweiter Hofmaler Augusts des Starken war der Ungar Adam Manyocki, den der König 1717 nach Dresden berief. Von ihm stammen einige Bildnisse im Kgl. Schlosse, z. B. das der schönen polnischen Prinzessin Lubomirska.



Abb. 73 August der Starke, König von Polen und Kurfürst von Sachsen, und König Friedrich Wilhelm I. von Preußen
Gemalt von Louis de Silvestre 1730 — Kgl. Gemälde-Galerie (Phot. Tamme)

BILDHAUER. Unter den Bildhauern der Zeit ragt besonders Balthasar Permoser hervor. Er war 1650 zu Cammer in Oberbayern geboren und kam vor 1680 nach Dresden.

Das Hauptfeld seiner Tätigkeit war der Zwinger; hier hat er



Abb. 74 Ehemaliges Haus an der Augustusbrücke in Dresden-N. mit dem Saturn von Permoser (Lithographie von J. E. Aßmann)

vor allen die in ihrer Art großartigen grotesken Hermen des Wallpavillons und den krönenden Herkules oder Atlas mit der Weltkugel geschaffen, weiter die vier Gestalten am Torturm Bacchus, Vulkan, Ceres und Pomona, ebenso die beiden Bacchus und acht Nymphenstandbilder im Nymphenbade des Zwingers, durchgängig Meisterwerke des deutschen Barockstils von einer Reife und Beherrschung des dekorativen Stils, wie man sie selten findet. Nicht erhalten ist leider der geflügelte Saturn oder Tod mit Stundenglas und Sense, der als Erinnerung an den großen Brand von 1685 an einem Hause nahe der Elbbrücke in Dresden-Neustadt angebracht wurde. Aus mehreren Eckquadern herausgehauen, war er dem gegebenen Platze vorzüglich eingefügt. Die volkstümliche Gestalt galt als eines der Wahrzeichen Dresdens. Leider ist sie 1873 beim Abbruch des Hauses zerschlagen und verschleppt worden. Erhalten ist dagegen das Grabdenkmal Permosers, das der Künstler selbst vor seinem Tode schuf: eine umfangreiche Gruppe des gekreuzigten Heilands mit vier heiligen Männern und Frauen: links Joseph von Arimathia, der emporschauend die ohnmächtige Maria stützt,



Abb. 75 Grabdenkmal des Bildhauers Permoser auf dem alten katholischen Friedhof

an sie geschmiegt die kniende Magdalene und rechts weit zurückgelehnt zu Christus emporblickend der Evangelist Johannes; an der Rückseite eine Leiter. Das reliefartige Werk ist trefflich komponiert; in der bewegten Lebendigkeit, in der geschickten Fassung pathetischer Einzelheiten zur Gesamtwirkung zeigt sich der Zeitgeschmack in reifer Durchbildung. Unruhiger ist die auf Wolken ruhende Kanzel der katholischen Hofkirche, die 1748 aus der katholischen Kapelle (dem Ballhaus) an ihren neuen Standort gebracht wurde. Ein anderes charakteristisches Werk Permosers, die Apotheose Augusts des Starken — eine veränderte Wiederholung der Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien — liegt im Großen Garten zu Dresden, endlich bewahrt das Grüne Gewölbe einige ausgezeichnete Elfenbeinschnitzereien von seiner Hand, vor allem Herkules mit Omphale, Jupiter mit einem Adler auf einer silbernen mit Schildkrot eingelegten Säule und die vier Jahreszeiten.

Weit weniger begabt war Johann Christian Feige (1689—1751), von dem die plastischen Teile des Bährschen Altars in der Frauenkirche stammen (1733—39). So bedeutend der archi-

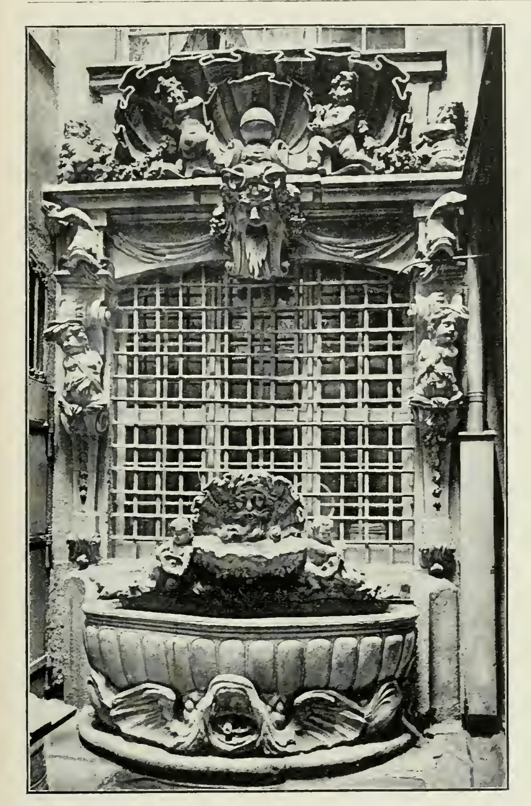


Abb. 76 Brunnen im Hofe Frauenstr. 9 (ehemals dem Hofgoldschmied Johann Melchior Dinglinger gehörig um 1718)

tektonische Aufbau des Werkes ist, so nüchtern und konventionell im Zeitstil ist das Relief — Christus in Gethsemane — so plump und schwer die vier Gestalten Paulus, Philippus, Moses und Aaron zu Seiten des Altars. Bähr wird wohl nicht viel Freude gehabt haben an diesen Schöpfungen Feiges, der offenbar nur ein ehrsamer Handwerksmeister war.

Ein Meisterwerk der Zeit dagegen ist der prächtige Hofbrunnen im Hause des Goldschmieds Johann Melchior Dinglinger Frauenstraße 9, das selbst ein Muster von schlichter Vornehmheit ist. Das Becken steht vor der Brüstung des Fensters, das von einem überaus reizvoll plastisch belebten Rahmen umgeben ist. Über dem Schlußstein — einem phantastischen Manneskopf — halten zwei Putten eine Perle in einer Muschel. Andere Putten umkränzen die Muschel, tragen als Hermen die Delphinkonsole, halten die Schale über dem großen Becken. Mit einem Muschel- und Grottenwerk erscheint dieser Brunnen als der Vorläufer der später so

beliebten Hofbrunnen, die in keinem vornehmen Hause mehr fehlen durften. Aber im Stil überragt er sie alle. Der Schöpfer dieses Werkes ist unbekannt.

Andere Dresdner Bildhauer jener Zeit sind Paul Heermann, der am Zwinger mitarbeitete, und Johann Christian Kirchner († 1732), der Schöpfer der Japanerhermen im Hofe des Japanischen Palais, auch der riesigen Japaner, die in der Vorhalle links und rechts das Gebälk tragen. Am Zwinger, auf dem Eliasfriedhof, im Naturtheater des Großen Garten, trifft man weitere Arbeiten von diesem selbständigen Meister, der über einen derben Humor verfügte und seine Gestalten in naturalistischer Auffassung breit und flott modellierte. August der Starke begnügte sich indessen nicht mit den Schöpfungen der Dresdner Bildhauer, er berief auch die Franzosen Francois Coudray und Jean Joseph Vinache nach Dresden, die freilich nicht viel Spuren in Dresden hinterlassen haben. Endlich aber ließ er auch in Italien wiederholt Bildwerke zum Schmuck seiner Gärten ankaufen. Ganz genaues hierüber wissen wir zwar nicht, doch zeigt uns Raymond Leplat in seinem großen dreibändigen Tafelwerk von 1733 Abbildungen von der endlosen Reihe von Bildwerken, die damals Dresden schmückten.

Die Reste jener Fülle von Plastik stehen als eine herrliche Zierde im Großen Garten, der erst unter August dem Starken für anderthalb Jahrhundert seine endgültige Gestalt erhielt. Vor allem ließ der König den Teil des Gartens um das Palais in französischem Stile Lenotres umgestalten, er ließ den großen Teich beim Palais ausgraben und das köstliche Naturtheater südlich der großen Hauptallee anlegen. Bildwerke wurden in verschwenderischer Fülle in dem ganzen Garten aufgestellt. Die zeitgenössischen Berichte erzählen von 1200, ja sogar 1500 Standbildern und Gruppen aus Marmor und Alabaster, die namentlich die Hauptallee erfüllten.

Von allen diesen Werken sind nur verhältnismäßig wenige erhalten, für unseren Geschmack völlig genug, um den Garten in angenehmer Weise zu beleben, einzelne Punkte kräftig zu betonen und wirksam hervorzuheben. Eine Masse von mehr als 1000 Bildwerken würde uns als eine geschmacklose Überfüllung und als eine Beeinträchtigung des gesuchten Naturgenusses erscheinen. Doch muß man sich gegenwärtig halten, daß der damals eben erst angelegte Garten ganz anders aussah als heutzutage. Von den präch-

tigen hohen Bäumen, deren wir uns heute erfreuen, konnte keine Rede sein. Die Bäume in den Alleen hatten nur eine geringe Höhe, statt ihrer bestimmten niedrige, beschnittene Buchen- oder Buchsbaumhecken und Pyramiden, Kugelbäumchen, hölzerne Laubengänge und ähnliche architektonisch zugeschnittene Anlagen den Haupteindruck des regelmäßigen Gartens, und damit vertrug sich die Fülle von Bildwerken weit eher, zumal da auch Kenntnis der antiken Mythologie als ein Hauptstück der allgemeinen Bildung galt und Allegorien jeder Art jedermann geläufig waren.

Die große Mehrzahl der Standbilder im Großen Garten fiel der Belagerung Dresdens durch die Preußen im Jahre 1760 zum Opfer. Viele wurden zertrümmert oder als Beute hinweggeführt, so die Nachbildungen altrömischer Bildwerke von Permoser und seinem Schüler Paul Heermann, auch viele Arbeiten von François Coudray, den Winckelmann als den begabtesten der damaligen Bildhauer Dresdens bezeichnet. Der Rest der zertrümmerten Kunstwerke, der zunächst an 75 Jahre unbeachtet dalag, wurde 1836 versteigert, ein großer Teil war noch der Erneuerung fähig und kam durch Dresdner Bildhauer in den Besitz kunstsinniger Engländer, die ihre Parks damit schmückten.

KIRCHENBAUTEN. Schon beim Bau der Frauenkirche konnten wir darauf hinweisen, wie stark König August durch sein Beispiel und durch seinen Willen auch auf das Bauschaffen der Dresdner Bürgerschaft einwirkte. Man ist gewohnt, in August einen rücksichtslosen Übermenschen zu sehen, unter dem sein Stammland Sachsen zugunsten Polens durch Steuern ausgesogen wurde und verarmte. Indes die polnischen Krongüter brachten ihm schon im Jahre 1700 drei Millionen Mark, und diese Erträgnisse stiegen während seiner Regierung sogar auf neun Millionen, eine Summe, über die er frei verfügen konnte und vollauf genügend, um seine Bedürfnisse als König von Polen zu decken. Trotz der großen Ausgaben für den König und die großartigen Feste waren beim Tode Augusts des Starken die Finanzen Sachsens nicht in Unordnung, die Staatsschulden von 12 Millionen Mark verhältnismäßig gering. Das sächsische Volk befand sich unter seinem Regimente, nachdem einmal die Lasten des nordischen Krieges abgeworfen worden waren, verhältnismäßig wohl, trotz der Verschwendung des Hofes, die ihm ja großenteils wieder zugute

kam ; gegen das Ende seiner Regierung stieß man fast überall auf Kennzeichen eines blühenden Wohlstandes und eines frohen Genießens. Dem widerspricht nicht, daß die Dresdner Bürgerschaft nicht alles leisten konnte, was Augusts des Starken Kunst- und Prachtliebe von ihr forderte. Denn Dresden war weder eine große noch eine reiche Stadt, Handel und Industrie waren durchaus unbedeutend. Der Wohlstand der Stadt hing noch immer zum großen Teile von dem Wohlwollen des Fürsten ab. Ohne Zwang ging es bei Augusts Wohlwollen allerdings nicht ab. Wenn er von der künstlerischen Notwendigkeit einer Sache überzeugt war, pflegte er sie durchzusetzen ohne Rücksicht auf den Willen des betroffenen. So geschah es, als er den Neubau der Dreikönigskirche befahl, in der Überzeugung, daß dieser der Schönheit der Neustadt wegen unumgänglich sei. In der Tat hat er mit dem Neubau der Stadt eine Wohltat aufgenötigt.

Die alte Dreikönigskirche brannte 1685 vollständig ab, bereits 1688 stand die neue Kirche wieder fertig da, leider aber mitten im Zuge der Hauptstraße, die August später plante. Als nun der König an die Durchführung dieser Straße ging, befahl er dem Rate einfach, die Kirche abzubrechen. Trotz dem Widerstreben der Gemeinde und allerlei Bedenken des Rates bestand August auf seinem Befehl, wie er gleicherweise der neuen Kasernen wegen den Neustädter Friedhof an seine jetzige Stelle — an der Friedensstraße — verlegen ließ. Er gab aber zum Neubau der Kirche und des Rathauses, das er ebenfalls erneuert zu sehen wünschte, 50 000 Taler und bewies sich auch sonst in jeder Hinsicht versöhnlich. Sein Vorgehen war in Anbetracht des großen Endzweckes durchaus gerechtfertigt und ist unserer Anerkennung wert. Niemand hat Schaden gehabt, die Stadt gewann an Schönheit, die protestantische Gemeinde in Neustadt aber erhielt eine zweckmäßige und zum ersten Male eine entschieden protestantische Kirche, die sogar ein wichtiges Glied in der Entwickelung des protestantischen Kirchenbaues geworden ist.

An dieser Kirche haben die beiden größten Architekten Dresdens jener Zeit, der Hofarchitekt Pöppelmann, der im Zwinger ein so lebendiges Abbild des Hoflebens schuf, und der Ratszimmermeister Georg Bähr, der dem bürgerlichen protestantischen Geiste in der Frauenkirche einen so großartigen Ausdruck gab, den gleichen

Anteil: „Pöppelmann entwarf den Plan, Bähr hat ohne Zweifel dem Innern seine Gestalt gegeben.“ (Sulze, Dreikönigskirche S. 7.) Im Widerstreit über den innern Ausbau siegte Bähr nach Augusts II. Tode, da seinem Sohne August III. der unbedeutende protestantische Kirchenbau gleichgültig war. So schuf Bähr das Innere zu einem protestantischen Gemeinderaum um, indem er alles, was an die katholische Meßkirche erinnerte, im Grundriß beseitigte. Von Pöppelmann stammt wohl — außer der Lage des Turmes und des Altarplatzes — die Form des Langhauses, mit diesem aber verschmolz Bähr die Form des Kuppelbaues und so erhielt er „das schöne, fest in sich geschlossene Hauptschiff“, in dem die Einheit der Gemeinde klar und zweckmäßig zur Geltung kommt. So ward das Kircheninnere ein Zentralbau in ovaler Anlage mit doppelten Emporen und muldenförmigem Gewölbe auf zehn quadratischen Pfeilern. Die Raumwirkung hat durch die Beseitigung der oberen Emporen im Jahre 1891, als Theodor Fischer und Richard Reuter die Kirche umbauten und besonders die oberen Emporen beseitigte, entschieden noch gewonnen.

Die Kanzel von 1688 und der Altar von 1738, sowie das schöne Altargitter zeigen den Barockstil in verhältnismäßig einfacher Durchbildung, noch weit schlichter ist das Äußere der Kirche; der Turm wurde erst 1854—59 durch Hänel und Marx in edlen Formen vollendet.

Die dritte Kirche, die unter Augusts Regierung in Dresden entstand, die Matthäuskirche in Friedrichstadt, wird Pöppelmann zugeschrieben. Es ist eine schlichte Landkirche, bemerkenswert nur dadurch, daß sie zeigt, wie der Meister des Zwingerhauses sich zu beschränken wußte, wenn es eine einfachere Aufgabe mit geringen Mitteln zu lösen galt. Die Kirche, deren Grundriß ein einfaches Rechteck ist, zeigt nach der Erneuerung von 1863 im Innern auch nicht mehr die Pöppelmannschen Gliederungen. Für den protestantischen Kirchenbau hat sie keine Bedeutung gehabt.

PALAIS UND BÜRGERHÄUSER. Auch sonst entfaltete sich in Dresden unter Augusts II. Regierung eine überaus reiche Bautätigkeit. Für die Architekten war damals eine wahrhaft goldene Zeit, überall wurde gebaut. Die Großen und die Bürger wetteiferten miteinander, schöne neue massive Häuser zu errichten, und der

Erfolg blieb nicht aus: Dresden gewann ein vollständig neues Aussehen, wurde eine moderne Stadt. An diesem Umschwung hat allerdings auch die Regierungszeit Augusts III. noch ihren Anteil, aber den entscheidenden Antrieb gab August der Starke.

Eine kurze Aufzählung der Palais und der wichtigsten Bürgerhäuser, die unter den beiden August entstanden, möge die Großartigkeit der Bautätigkeit bekunden, sie zeugt zugleich von dem allgemeinen Wohlstand, der damals in Dresden herrschte. Um 1710 entstand das Palais am Taschenberg (zuerst Coselsches Palais genannt), zu gleicher Zeit das Regimentshaus am Jüdenhof, 1715 die neue Hauptwache († d. h. nicht mehr vorhanden) vor der Frauenkirche, 1715—19 das Türkische Palais (†), 1718—30 das Brühlsche Palais Große Schießgasse (†), um 1720 das Palais de Saxe und British Hotel, 1720—24 das Rutowskysche (†), 1726 das Wackerbartsche Palais (Ritterakademie), 1727 das Marcolinische, 1728/29 das Kurländer Palais, um 1730 das Regierungshaus (später Justizministerium Große Meißner Gasse), von 1720 an das

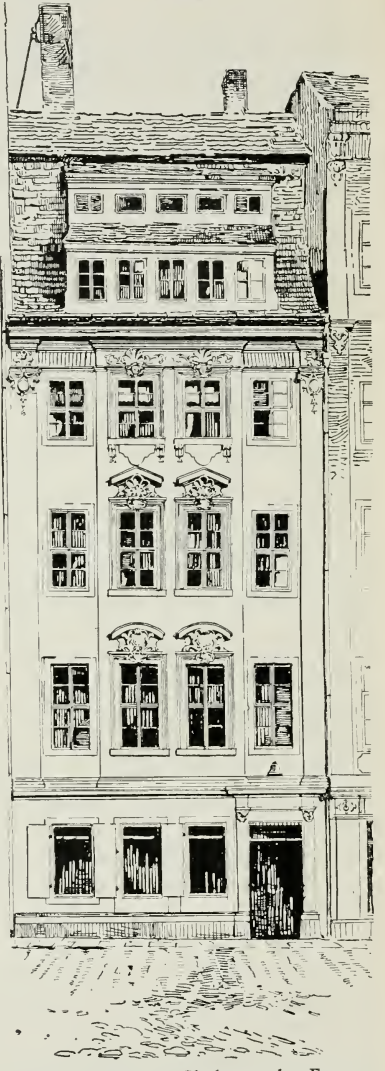


Abb. 77 Haus zur Glocke an der Frauenkirche Nr. 14 um 1720

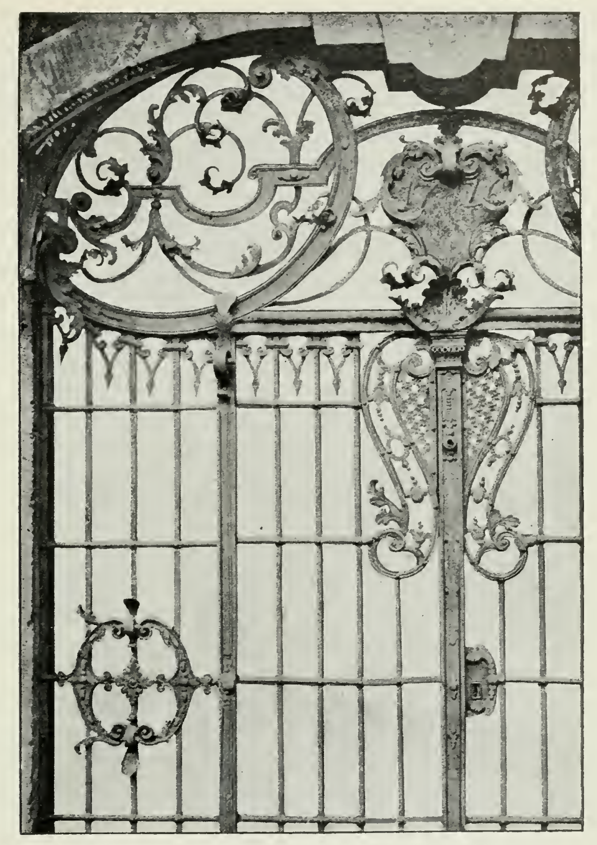


Abb. 78 Gruftgitter vom alten Eliasfriedhof 1726

Gräflich Hoymsche Palais (Harmoniegebäude Landhausstraße), 1732 bis 38 die Kasernen in Neustadt (†), 1737 das Brühlsche Palais (†), 1740 das Moscinska-Palais (†), 1742 das Prinz Max-Palais (†), 1744 das Coselsche Palais (jetzt altes Polizeigebäude), 1750 das Boxbergsche Palais (†), 1751 das Belvedere (†), 1750—52 das Neustädter Rathaus, 1753 das Ministerhotel an der Seestraße. Wie die Neustadt damals fast ganz neu erstand, wurde schon dargelegt, aber auch in der Altstadt

entstanden zahlreiche neue und stattliche Bürgerhäuser, z. B. am Altmarkt (Goldner Ring 1700 und Löwenapotheke 1715), an der Schloßstraße Nr. 5, am Jüdenhof Nr. 5, Töpferstraße Nr. 1 (1715—23), an der Seestraße Nr. 6, Galeriestraße Nr. 16 u. 18, an der Kreuzkirche Nr. 1 u. 1b, Große Brüdergasse Nr. 39, Wilsdrufferstraße Nr. 7, Zahnsgasse Nr. 10, Rampische Straße Nr. 7 u. 33, An der Frauenkirche Nr. 16, Breitestraße an sieben Häuser usw. Damit sind ja noch längst nicht alle Neubauten jener Zeit aufgezählt; aber schon diese lange Reihe genügt, um zu zeigen, daß Dresden der Regierungszeit der beiden Auguste auch im Privatbau das Wesentliche verdankt.

Die genannten Bauten umschließen den Barock- und den Rokokostil. Den Barockstil vertreten vor allem Pöppelmann, Bähr und der Stadtzimmermeister Fehre, die den vielgestaltigen Stil rasch zu hoher Blüte bringen. Der treibende Gedanke für die Schauseiten ist die künstlerische Gesamtkomposition; sie führt zur Symmetrie und zur Betonung der Mitte, damit zu einer ungeraden Zahl von Fenstern, und zu einer wirksamen Verteilung der Schmuckteile. Ruhige Flächen in den Rücklagen werden in Gegensatz gestellt zu wenig belebten Massen in den Vorlagen, und dazu kommt die starke Betonung der senkrechten Linie, die zum Teil damit zusammenhängt, daß man die Häuser höher baut als vorher.

Das imposanteste und reichste unter den genannten Häusern ist das Palais de Saxe (jetzt Löwenbräu Moritzstraße).

Ein gequadertes Erdgeschoß, darüber durch zwei Geschosse gehend eine mächtige Säulenordnung, über dem kräftig verkröpften Gesims ein Halbgeschoß mit schweren Konsolen, ein hoher geschwungener und gebrochener Mittelgiebel, zwei niedere seitliche Giebel, ein vielfenstriges Mansardendach. Dazu über den Fenstern der beiden Hauptgeschosse acht Medaillonbildnisse römischer Helden und vier schmuckvolle Umrahmungen. Die Formen sind kraftvoll, ja derb gehalten, aber das Ganze ist prachtvoll aufgebaut und zusammengefaßt, die Gliederung — in eine Hauptvorlage mit drei Fenstern und vier Säulen, zwei einfenstrige Seitenvorlagen zwischen je zwei Wandpilastern und zwei einfenstrigen Rücklagen — ist um so wirksamer, weil sie im Gegensatz steht zu dem Rhythmus des Fensterschmucks, der nach dem Schema 1, 3, 5, 7 × 2, 4, 6 wechselt. Die Mitte des Baues ist noch besonders betont durch

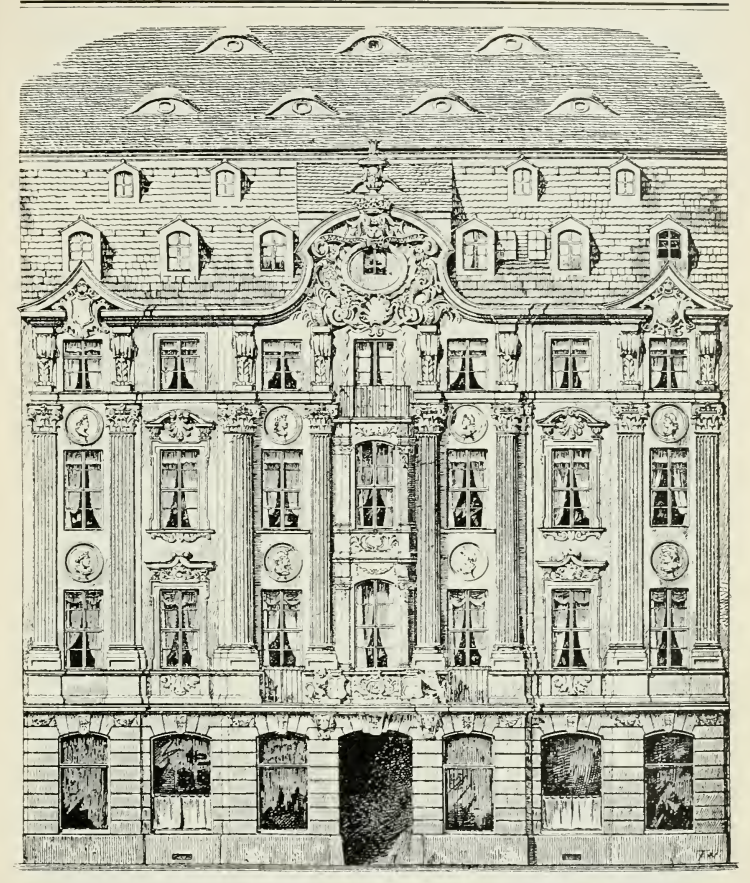


Abb. 79 Palais de Saxe (Löwenbräu) Landhausstraße von Georg Bähr
Zustand im Jahre 1900

den Erker, eine Zutat von 1764, die indes die imposante Harmonie des Baues nicht gestört hat. Das Rückgebäude des Palais, das ehemalige British Hotel an der Landhausstraße, ist ähnlich, aber nicht so reich und darum ruhiger gehalten. Im Grundriß des Palais de Saxe bemerken wir zum ersten Male die Enfiladen, d. h., daß



Abb. 80 Christoph Georg Dinglingers Haus am Jüdenhof von Pöppelmann (?) um 1715

die Türen der Haupträume alle in der gleichen Achse liegen, sowie eine große Bequemlichkeit durch Anlage vieler Treppen und durch die geschickte Scheidung und Verbindung der Fest- und Herrschaftsräume einerseits, der Dienst- und Wirtschaftsräume anderseits.



Abb. 81 Löwenapotheke Wilsdrufferstr. 1 von J. G. Fehre nach 1707

Interessant ist auch Bährs eigenes Wohnhaus Seestraße Ecke An der Mauer. Der Künstler hat die drei Fenster im ersten und im zweiten, die zwei Fenster im dritten Obergeschoß durch Putzornamente zur Gruppe mit kräftiger Schattenwirkung zusammengefaßt und das Ganze oben durch ein laubenartiges viertes Geschoß reizvoll abgeschlossen.

Als Beispiel der Architektur eines Privathauses im Stile Pöppelmanns soll das des Goldschmieds Christoph Georg Dinglinger, Jüdenhof Nr. 5, dienen. Man wird nicht leicht ein künstlerisch vornehmeres Privathaus finden, zumal da es glücklicherweise bisher fast ganz unverändert erhalten ist. In der ruhigen Gliederung, in der feinen Verteilung der Massen, in der sicheren Verwendung

weniger Schmuckteile ist es vollendet schön, ein sprechender Beweis, wie ein Künstler ersten Ranges auch mit geringen Mitteln das Höchste zu erreichen vermag. Der fünffenstrige Bau ist in drei Vor- und zwei Rücklagen gegliedert; auf dem ganz glatten und schlichten Erdgeschoß erheben sich, durch flache lisenenartige Wandpilaster in drei Vor- und zwei Rücklagen gegliedert, die drei Obergeschosse; ein besonderer Reiz entsteht durch ein leichtes Vor- und Rückkrümmen der drei mittleren Fenstersysteme. Das im gleichen Sinne leicht geschwungene Mansardendach mit dem ausgezeichneten Mittelfenster schließt das in Putz und Stuck ausgeführte vornehme Haus wirksam ab.

Ein Beispiel der Fehreschen Bauweise endlich ist die Löwenapotheke. Hier finden wir außer den übrigen Kennzeichen des Dresdner Barockstils besonders an den Brüstungen und über den Fenstern die rechteckigen, an den Ecken in den Linien gebrochenen Füllungen, die fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch üblich sind; ebenso typisch sind für den Dresdner Barockstil die beiden flachen Eckpilaster als Träger des Hauptgesimses, wie wir sie z. B. Töpfergasse Nr. 1, Große Meißner Gasse Nr. 2 und 5 finden. Die Kapitelle, die sich stark von denen der Renaissance unterscheiden, sehen fast wie Behänge aus. Bezeichnend sind die hochgestellten Fensterverdachungen, die meist noch eine barocke Kartusche umschließen, sowie das Tor mit Stichbogen und kräftig betontem Schlußstein.

FRIEDRICH AUGUST II. Friedrich August II., als König von Polen August III. genannt, der 1733 nach dem Tode Augusts des Starken den kursächsischen Thron bestieg, war ein Kunstfreund anderer Art als sein Vater. Er war kein unruhiger schöpferischer Geist, der nur immer an neuen Plänen, an der Umgestaltung ganzer Städte, an umfänglichen Bauten, Anlage von Gärten und an der Anordnung wochenlanger Festlichkeiten Genüge gefunden hätte. Er war mehr Amateur und Kunstsammler, der sich daheim an seinen Kunstschätzen erfreute und sie in jeder Weise zu vermehren suchte.

In dieser Hinsicht verdankt ihm Dresden unendlich viel. Denn der Ruhm Dresdens als Kunststadt stammt vor allem von seinen berühmten Kunstsammlungen, und diese eben hat August III. noch weit großartiger vermehrt und umgestaltet als sein Vater. Unterstützt wurde er dabei in jeder Weise durch seinen Minister



Abb. 82 Kurfürst Friedrich August II. (König August III. von Polen) von Hyacinthe Rigaud Kgl. Gemäldegalerie (Phot. Tamme)

Grafen von Brühl, der in politischer Hinsicht ja nicht geringes Unheil über Sachsen gebracht, der aber durch seine eifrige Mitarbeit an der Vermehrung der Kunstsammlungen seines Königs für Sachsen ohne Absicht noch heute andauernden Nutzen gestiftet hat.

GEMÄLDEGALERIE. August der Starke muß ja als der Schöpfer der Dresdner Gemäldegalerie angesehen werden. Er

ließ, wie erwähnt, alle schon vorhandenen Gemälde im heutigen Johanneum unterbringen, er ernannte in seinem Premier Architecte Le Plat und in dem Geh. Kämmerer Steinhäuser die ersten Galerie-Inspektoren und auch er selbst sammelte und kaufte mit großem Eifer immer neue Gemälde schon von seinem Regierungsantritt an. Mehrere hundert Bilder kamen in den vier Jahrzehnten seiner Regierung nach Dresden, vor allem vlämische und holländische Kabinettsbilder, aber auch Werke von Italienern, besonders von zeitgenössischen Malern und einige französische Gemälde. David Teniers, Ph. Wouwerman, Dou, Mieris, Rubens, Jordaens, van Dyck, Rembrandt u. v. a. hielten damals ihren Einzug in die Dresdner Galerie. Auch das Wunderwerk der Venus von Giorgione wurde erworben. Le Plat erwarb im Jahre 1723 21 Bilder aus Prag, darunter die großartige Kopie nach Michelangelos Leda; 1725 kaufte er auf einmal 62 hauptsächlich italienische Bilder, darunter Palma Vecchios Heilige Familie, 1727 wieder 68 vornehmlich niederländische Bilder, darunter eine Reihe der schönsten Bilder der beiden de Heem, 1731 lieferte er 52 italienische und französische Bilder, unter ihnen die Venus mit dem Lautenspieler von Tizian und Guido Renis Venus mit Cupido.

Man sieht: die Vermehrung der Gemäldegalerie ging schon damals aus dem Großen, und die Galerie hatte schon unter August II. eine ansehnliche Bedeutung. Aber noch weit großartiger wurde das, als Graf Brühl — man muß wohl so sagen — die Leitung der Galerie und die Bildereinkäufe in die Hand nahm. Er bediente sich dabei vorzugsweise seines Privatsekretärs Carl Heinrich von Heinecken, der als einer der hervorragendsten Kunstgelehrten seiner Zeit zu gelten hat. Brühl schreibt ihm sogar ausdrücklich den Ruhm zu, die Galerie geschaffen zu haben; er weist ihm in einem Briefe aus Warschau vom 23. November 1748 die Beurteilung angebotener Gemälde mit den Worten zu: „... je les soumets à votre jugement, car la galérie est votre production et je n'en ay que l'honneur, mais à vous appartient la gloire." In wie großartigem Maße aber damals gesammelt worden war, ergibt sich aus dem Inventar von 1742: es verzeichnet in der eigentlichen Galerie im zweiten Obergeschoß des Stallgebäudes 1938 Gemälde, im ganzen belief sich aber die Zahl der vorhandenen Gemälde damals auf 4708 Stück, darunter 3110 Stück wertvolle und 159



Abb. 83 Venus von Giorgione Kgl. Gemäldegalerie

geringe. Man wird sich über diese Zahlen nicht wundern, wenn man hört, daß allein in dem Jahre 1742 nicht weniger als 715 Bilder gekauft wurden. Viele von diesen zahllosen Gemälden sind freilich später als geringwertig wieder abgestoßen worden, aber die berühmtesten Schätze der Dresdner Galerie sind ihr doch unter August III. zugeführt worden. Mit den Künstlern und Kennern aller Länder stand Graf Brühl andauernd im Briefwechsel, die sächsischen Gesandten und Gesandtschaftssekretäre in Venedig, Paris, Madrid und anderen Kunststädten mußten sich fortgesetzt im Interesse der Galerie bemühen, und eine ganze Reihe von „Lieferanten" waren in deren Interesse tätig. Das Verzeichnis dieser Lieferanten Brühls enthält in bunter Reihe die bekanntesten Persönlichkeiten jener Zeit : Fürsten, Grafen und Herren, Geistliche, Kunsthändler, Galeriebeamte, Maler, dazu dunkle und wunderliche Existenzen, die aus Kunstfreude oder auch aus Ruhmsucht und Geldgier sich zu den Geschäften mit Brühl drängten. Ganze Sammlungen von 44 bis zu 100 Bildern kamen damals aus Italien nach Dresden. Die bedeutsamste Gesamterwerbung war im Jahre 1745 der sogenannte Modenesische Ankauf, durch den die 100 hervorragendsten Gemälde der weltberühmten Sammlung des Herzogs Franz III.



Abb. 84 Der Zinsgroschen von Tizian Kgl. Gemäldegalerie

von Modena in den Besitz des sächsischen Kurfürsten gelangten. Für 100 000 Zechinen, d. h. fast eine Million Mark — und auch noch beträchtliche Nebenkosten — kam Dresden damals „mit einem Schlag in den Besitz einer so herrlichen Auswahl von Bildern großer italienischer Meister, wie sie nördlich der Alpen noch nicht gesehen worden war.“ Correggios Heilige Nacht und seine anderen drei großen Altargemälde, Tizians Zinsgroschen, die vier Breitbilder von Paul Veronese, Andrea del Sartos Opfer Abrahams, Giulio Romanos Madonna mit dem Wasserbecken, die Bilder von Annibale



Abb. 85 Sixtinische Madonna von Raffael Sanzio
Kgl. Gemäldegalerie

Carracci und allen anderen Bolognesen, ferner das herrliche Bildnis des Morette von Hans Holbein, der Heilige Hieronymus von Rubens, das männliche Bildnis mit den behandschuhten Händen von Velazquez und viele andere Meisterwerke zogen damals in die Dresdner Galerie ein. Schon vorher hatte der Kunstkenner Graf Algarotti unter anderen die Holbeinsche Madonna und die drei Schwestern des Palma Vecchio nach Dresden geliefert und auch nach dem Modenesischen Ankauf hörten die Erwerbungen keineswegs auf. So brachten die folgenden Jahre die große Heilige Unterhaltung von Tizian, Palma Vecchios Heilige Familie mit der heiligen Katharina, Parmeggianinos Madonna mit der Rose und Guido Renis Ninus und Semiramus.

SIXTINISCHE MADONNA. Das bedeutendste dieser italienischen Werke aber war Raffaels Sixtinische Madonna, jenes weltberühmte Gemälde, das von Raffaels Tagen bis 1753 seinen Platz hinter dem Hochaltar der Klosterkirche des heiligen Sixtus in Piacenza gehabt hatte. Im Jahre 1753 ging es für 20000 Dukaten in den Besitz des sächsischen Kurfürsten über, der es schon auf seiner Reise als Kurprinz im Jahre 1711 mit größter Bewunderung gesehen und bereits damals den Entschluß gefaßt hatte, es womöglich in seinen Besitz zu bringen. Eine Anekdote, die sich an dieses Gemälde knüpft, zeigt, wie groß August III. als Kunstfreund dachte. Ungeduldig, das langersehnte Bild wiederzusehen, ließ er es im Schlosse selbst auspacken und aufstellen. „Als man es nun in den Thronsaal gebracht hatte und einen Augenblick zögerte, es im besten Lichte gerade da aufzustellen, wo der königliche Thronsessel stand, schob ihn der König mit eigner Hand beiseite mit den Worten: Platz für den großen Raffael." Ein zweites Geschichtchen, das ebenfalls Heinecken erzählt, zeugt nicht minder von Augusts Kennerschaft. Den Maler Graf Rotari, der sich eine Zeitlang am sächsischen Hofe aufhielt, verdroß die Hochschätzung, deren sich Correggios Bilder beim König erfreuten. Eines Tages ließ er, um den Vergleich seiner eigenen Kunst mit der des Meisters von Parma herauszufordern, sein Gemälde Ruhe auf der Flucht hinter der Staffelei aufstellen, auf der Correggios Heilige Nacht stand. Der König kam, sah die Zusammenstellung und sagte nur: „C'est bon pour le derrière du Corrège."

Eine große Menge dieser italienischen Gemälde, insbesondere

die der Bolognesen und Ferraresen, haben für uns nicht mehr den hohen Wert, den man ihnen damals beilegte; zum Teil kommen sie uns heute so kalt und nüchtern vor, daß wir sie gar nicht mehr ansehen mögen, aber glücklicherweise war Augusts und Brühls Geschmack keineswegs einseitig. Sie ließen vor allem auch in Böhmen und in Paris kaufen, und dadurch kamen namentlich die vlämischen und holländischen Bilder nach Dresden, die auch uns heute noch vollwertig erscheinen. Der Ankauf der Gräflich Waldsteinschen (Wallensteinschen) Sammlung 1739 brachte unter 268 Bildern das herrliche Bild Bei der Kupplerin des Delftschen van der Meer, die beiden kleinen Bildnisse des Frans Hals und van Dycks Bildnis eines Geharnischten, aus Prag kamen mehr als 150 Bilder, darunter ausgezeichnete Werke von Rubens und Snyders, die zahlreichen Ankäufe in Paris aber brachten unter andern Meisterwerke von Watteau, Rembrandt, Rubens, David Teniers, eine Reihe der Lancret und Pater, sowie die schönsten Wouwermans, deren die Galerie so viele besitzt wie keine andere der Welt. Noch brachten die beiden Jahre 1754 und 1755 so bedeutende Gemälde wie Bagnacavallos große Madonna mit vier Heiligen und Franceschinis Magdalene, dann machte der siebenjährige Krieg diesen großartigen Bildereinkäufen ein Ende.

KUPFERSTICH-KABINETT. Die gleichen großen Verdienste hat August III. und unter ihm Carl Heinrich von Heinecken um das Kupferstichkabinett, das wiederum schon 1720 August der Starke gegründet hatte, indem er seinen Leibarzt Dr. Joh. Heinrich Heucher, einen vielseitigen Gelehrten beauftragte, einen Kupferstichsaal einzurichten. Heucher brachte zunächst im südöstlichen Zwingerpavillon die alten Bestände zusammen und vermehrte die Sammlung in namhafter Weise, wozu August der Starke ihm reichliche Mittel gewährte. Noch weit großartiger tat dies wiederum August III., besonders als er 1746 nach Heuchers Tode Heinecken zum Direktor des Kupferstichkabinetts ernannt hatte. Mit diesem war der richtige Mann an die Spitze der schon damals bedeutenden Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen gekommen. Seine Tätigkeit am Dresdner Kabinett ist epochemachend geworden für die ganze Kupferstichkunde. Er ordnete das gesamte Kabinett, er erwarb die so wichtigen und wertvollen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, er verfaßte auf Grund der Dresdner Samm-

lung die erste Deutsche Kupferstichgeschichte und außer zahlreichen Bänden von Inventarien auch jene Abhandlung — Idée générale d'une collection complète d'estampes — die so lange für das Sammeln von Stichen und die Anordnung einer solchen Sammlung maßgebend gewesen ist.

Heinecken hat auch das Verdienst, die Schätze der Dresdner Galerie zum ersten Male der Allgemeinheit der Kenner durch Vervielfältigung erschlossen zu haben. Er veröffentlichte das erste große Galeriewerk in Kupferstichen, die allerdings nur von mittelmäßigen Stechern der Zeit herrühren. Der Hofmaler Hutin, der 1748 von Paris nach Dresden berufen wurde, fertigte von den Gemälden selbst die Zeichnungen an, nach denen E. Fessard, P. A. Kilian, J. N. Preißler, J. Daullé, Jacob Folkema, J. Basan, J. Camerata, Dupin, Tardieu und andere die Blätter stachen. Heute, wo die mechanische Vervielfältigung einen so großartigen Aufschwung genommen hat, haben diese Blätter nur noch kulturgeschichtliche Bedeutung, damals, als sie — 1753 die erste, 1757 die zweite umfängliche Sammlung — erschienen, hatten sie für das Bekanntwerden der Dresdner Galerie und ihrer Meisterwerke eine sehr hohe Bedeutung.

ANTIKEN-SAMMLUNG. Auch die Sammlung antiker Originalbildwerke wurde unter August III. in bemerkenswerter Weise, wenn auch nur durch eine geringe Anzahl von Werken, bereichert. Als man um 1706 auf dem Gebiete des verschütteten Herkulaneum einen Brunnen grub, fand man die drei herrlichen weiblichen Standbilder, die unter dem Namen der Herkulanerinnen bekannt sind. Sie gaben den Anstoß zu den weiteren Ausgrabungen, denen wir die Aufdeckung von Pompeji verdanken. Die drei Werke selbst, die vorzüglichsten und besterhaltenen römischen Wiederholungen berühmter griechischer Werke aus der Zeit des Praxiteles, gingen zunächst in den Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen über. August III. säumte nicht, sie aus dem Nachlaß zu kaufen, nachdem Prinz Eugen 1736 gestorben war.

Dresden besaß damals den größten Schatz antiker Bildwerke in ganz Deutschland. Sonderbarerweise begnügte man sich allerdings mit dem Besitze, von geistigem Erwerben war keine Rede. Der später so berühmte Kunstgelehrte Johann Joachim Winckelmann, der von 1748 an Bibliothekar des Grafen von Bünau auf



Abb. 86 Marmorstandbild einer Frau aus Herkulaneum im Albertinum

Nöthnitz war und von 1754—55 in Dresden selbst lebte, sah die Antiken wohl, aber er erzählt: „Ich kann das Vorzüglichste von Schönheit nicht angeben, weil die besten Statuen in einem Schuppen von Brettern wie die Heringe gepackt standen, und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren. Einige waren bequemer gestellt, und unter ihnen sind drei bekleidete weibliche Figuren, welche die ersten herkulanischen Entdeckungen sind."

Dieser Zustand ist nur aus der Leidenschaft des Sammelns zu begreifen. August III. hatte neben seiner Kunstfreude offenbar auch noch den Ehrgeiz des Sammlers, alles irgendwie Erreichbare auch zu besitzen. Das Verständnis für die Antike begann eben erst wieder. August hat es mittelbar stark gefördert, indem er Winckelmann durch eine Pension die Möglichkeit gab, nach Rom überzusiedeln. Er hatte auf Brühls Empfehlung die Widmung von Winckelmanns erster in Dresden entstandener Schrift — Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst Dresden 1755 — angenommen. Obwohl sein eigener Geschmack — namentlich die Ausschmückung des Hubertusburger Schlosses mit Trophäen und Armaturen — darin angegriffen war, erklärte der König, nachdem er das Werk gelesen: „Dieser Fisch soll in sein rechtes Wasser kommen." Er gewährte ihm auf zwei Jahre eine Pension von 200 Talern, damit er nach Rom reisen und weiter studieren könne.

DRESDEN ALS KUNSTSTADT. Mit Recht schrieb Winckelmann über August III., den er als deutschen Titus feierte: Es ist ein ewiges Denkmal der Größe dieses Monarchen, daß zur Bildung des guten Geschmackes die größten Schätze aus Italien, und was sonst

Vollkommenes in der Malerei in anderen Ländern hervorgebracht worden war, vor den Augen aller Welt aufgestellt sind. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruhet, bis wahrhafte untrügliche Werke griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, dem Künstler zur Nachahmung sind gegeben worden. Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet; glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird ein wahres Athen für Künstler.

In der Tat war Dresden damals unbedingt die erste Kunststadt Deutschlands. Außer der Düsseldorfer war die Dresdner Galerie die einzige Sammlung in Norddeutschland, wo man Werke der großen Maler Italiens und der Niederlande sehen konnte. Einzigartig, wenn auch erst seit 1782 gut sichtbar, war die Antikensammlung. Das Kupferstichkabinett entwickelte sich ebenfalls zu einer Kunstsammlung ersten Ranges. Dresden war überhaupt ein Mittelpunkt der Künstler und Gebildeten wie kein zweiter Ort Deutschlands. Hier lebte außer Heinecken und Lippert noch der Gelehrte Algarotti, der eine Zeitlang Antiquar des Kurprinzen Friedrich Christian war. Hier lebte auch Philipp Daniel Lippert, der eine umfängliche Sammlung antiker Gemmen in Abgüssen zustande brachte und das Sammeln und Studieren der geschnittenen Steine geradezu in Mode brachte. Neben Winckelmann machte weiter der spätere Leipziger Akademiedirektor Adam Friedrich Öser seine Kunststudien. Bei dem gelehrten kgl. Leibarzte Bianconi kamen jeden Abend die geistreichen Leute Dresdens zusammen, die italienischen Sänger der Hofoper, Maler, Bildhauer und Gelehrte.

Man pflegt zu sagen, August III. habe an Stelle des französischen den italienischen Geschmack in Dresden eingebürgert; man würde wohl richtiger sagen: neben dem französischen. Denn dieser saß so fest, daß er nicht völlig verdrängt werden konnte, und hat die Nebenherrschaft des italienischen überdauert.

In das Theater, von dem hier ja nicht weiter die Rede sein soll, teilten sich Deutsche, Italiener und Franzosen. Die Oper war italienisch, das Schauspiel deutsch, für Dekorationen und sonstige Vorrichtungen zu den beliebten großartigen Aufzügen ließ man aus Paris den Theaterbaumeister Servandoni kommen. Auf dem Gebiete der Architektur herrschte Brühls Günstling Knöffel, während

Longuelune nur noch als Lehrer der künftigen Generation in Betracht kommt; für den Bau der katholischen Hofkirche aber wird der Italiener Gataëno Chiaveri, den August in Warschau kennen gelernt hatte, nach Dresden berufen, mit ihm auch italienische Baukondukteure, der Bildhauer Lorenzo Mattielli aus Vicenza, der Maler Stefano Torelli aus Bologna; dazu kamen die Plafondmaler Giambattista Groni und Antonio Pellegrini aus Venedig, den Winckelmann einen glücklichen Kunstwindbeutel nennt. Weit bedeutender war der Prospektmaler Bernardo Belotto, genannt Canaletto. Dazu kamen unter 40 Malern, Zeichnern und Kupferstechern, die der König auf einmal besoldete, noch acht Franzosen, darunter die beiden Silvestre und Coudray, den Winckelmann als den bedeutendsten Dresdner Bildhauer bezeichnet und unter 15 Deutschen besonders Christian Dieterich, genannt Dieterici, und die beiden Mengs: Ismael Mengs und sein Sohn Anton Raphael Mengs. Im ganzen, wie man sieht, eine buntgemischte Gesellschaft.

BAUORDNUNG. Betrachten wir zunächst, was auf dem Gebiete der Architektur geschaffen wurde. In der Bauordnung, die bald nach Augusts III. Regierungsantritt erlassen wurde, findet sich eine bemerkenswerte Stelle, welche die allgemeinen Grundsätze für die Zukunft enthält. Es wird nämlich ,,wegen der unter den Architekten eingerissenen Mißwirtschaft und Willkür verordnet:

> ,,Wir wollen, daß künftighin bei allen aufzuführenden Palais und anderen Bauten, sowohl auf den davon zu hoffenden Nutzen und Gemächlichkeit, dermalen aber was die Struktur betrifft, dahin gesehen werde, daß in allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zieraten nicht überflüssiges, weniger etwas gezwungenes und unanständiges, wohl aber dagegen alles sich dergestalt eingerichtet finde, daß es einesteils dem Hauptzwecke, wozu jedes Gebäude von Uns destiniert, gemäß sei (bienséant), andererseits die Architektur durch die angebrachten Zierate nicht verdunkelt noch unterdrückt, vielmehr durch ihre anständige Vergesellschaftung noch mehr releviert werde. Und da Wir glauben, daß auf solche Weise zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solches bis dahin hier und da angebracht worden, wegbleiben könne, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren

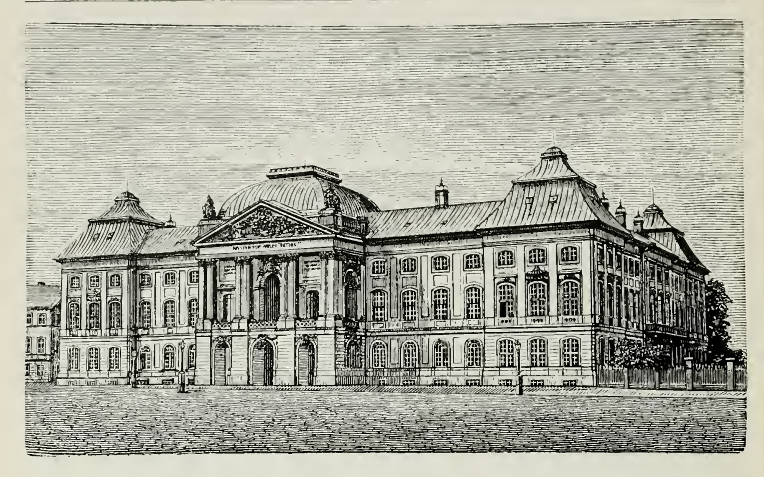


Abb. 87 Das Japanische Palais

man zu vorbenanntem Zwecke benötigt ist, stets den allergeschicktesten Leuten verdungen werden."

Schwerlich hat August III. persönlich mit dieser Kundgebung etwas zu tun; wir wissen überdies, daß sie im Bauamt schon über ein Jahrzehnt früher vorhanden war. Sie ist ein Zeugnis des Widerstreits der verschiedenen Richtungen unter den Architekten, die um die Herrschaft kämpften. Offenbar richtet sie sich gegen Pöppelmann, und sie entspricht durchaus den Grundsätzen, welche die gleichzeitigen französischen Theoretiker der Baukunst verkündeten. Ob sie nun aber von Jan de Bodt und Longuelune oder von Knöffel ausgegangen ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Sicher ist, daß der Geschmack sich in der Richtung der hier gegebenen Grundsätze entwickelt hat. Für die Innendekoration tritt an die Stelle des Barockstils das Rokoko, das Äußere der Gebäude aber wird immer schlichter und ruhiger, um endlich in völliger Kahlheit zu enden.

JAPANISCHES PALAIS. Das Hauptwerk dieses französischen Stils ist das Japanische Palais; wie die Leitung des Baues allmählich von Pöppelmann auf Longuelune übergeht, zeigt auch der Vergleich der Elbseite mit der Hauptschauseite



Abb. 88 Das Blockhaus nach dem Umbau von 1892

die verschiedenen Anschauungen. An der Hauptschauseite zeigt sich die edle Einfachheit, die Betonung der guten Verhältnisse, die klare Anordnung, die wohlberechnete Verteilung der Schmuckteile. Auch die glatte Lisene, d. i. der flache Wandpfeiler ohne Kapitell, der später eine so beherrschende Rolle in Dresdens Architektur spielt, tritt hier in den seitlichen Risaliten und in den Rücklagen zum ersten Male auf; die „vornehmen" Säulen sind der Hauptvorlage vorbehalten.

In diesem Stile sind auch das Blockhaus und das Wackerbarthsche Palais, oder, wie es später hieß, die Ritterakademie (Kadettenhaus) gehalten. Auch die ehemaligen Kasernen an der Hauptstraße (1732—38) zeigten die gleiche Eigenart.

Die bürgerliche Folie zu diesen prächtigeren fürstlichen Gebäuden bilden die Häuser der Königstraße, die jenen mit voller Absicht in Höhe, architektonischer und monumentaler Ausstattung untergeordnet wurden. Das entsprach dem neuen ästhetischen Grundsatz der Bienséance, den zuerst der Franzose Cordemoy in



Abb. 89 Wackerbarthsches Palais (ehemaliges Kadettenhaus)

die Theorie der Baukunst gebracht hat und der fast das ganze 18. Jahrhundert beherrscht. Nach diesem Grundsatz gehören die großen architektonischen Schmuckformen nur für öffentliche Gebäude, für die Paläste der Fürsten, die Häuser der Behörden und der Personen ersten Ranges. Auch die Lage der Gebäude, die Höhe des Bauwerks, die Zahl, die Größe, die Anordnung der Räume (d. i. die Ordonnance und die Disposition), sowie endlich der Schmuck der einzelnen Räume hat sich nach der Bienséance zu richten. (Eingehenderes hierüber siehe P. Schumann, Barock und Rokoko S. 8 flg.). In diesem Grundsatz spiegelt sich das ancien régime, aber er hat auch ästhetische Berechtigung. Wie unerfreulich wirken Straßen, in denen die architektonischen Formen und die Ornamente so verschwenderisch und überladen verwendet sind, wie z. B. an den neuen Häusern der Gewandhausstraße, Schöpfungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Wie ruhig und vornehm ist die Königstraße in Dresden-Neustadt, die dem Cordemoyschen Grund-

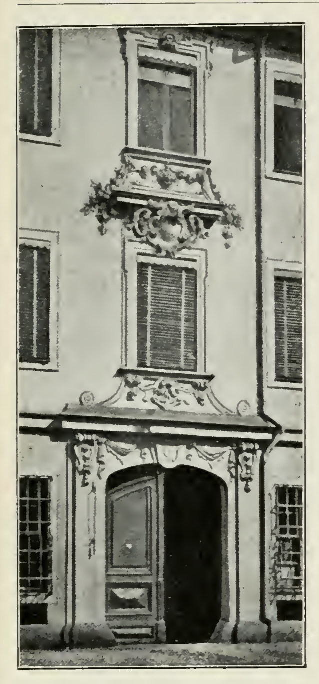


Abb. 90 Haus Königstr. Nr. 5 (Dietrich, Bürgerl. Wohnhaus in Sachsen)

satz entspricht. Ruhe und abgeschlossene Häuslichkeit ist hier zu Hause, das sieht man diesen Häusern an, deren Schauseiten stets symmetrisch so klar und übersichtlich angeordnet sind und so selbstverständlich auf die ihnen nicht zukommenden Schmuckformen verzichten, nur die Mitte mit dem Portal durch die zeitübliche Kartusche und Rankenwerk hervorhebend. Für das Stadtbild ist es aber überaus vorteilhaft, daß durch die Zurückhaltung an diesen bürgerlichen Häusern das Japanische Palais um so mehr zur Geltung kommt, daß seine vornehme Architektur mit dem wohlberechneten Schmuck um so imposanter wirkt: Ruhe und Leben, Einfachheit und Pracht müssen in einer Stadt in guter Verteilung vorhanden sein, wenn eine Stadt schön wirken soll. Bauherren und Architekten sollten jede Einzelaufgabe immer im Zusammenhange mit dem gesamten Straßen- und Stadtbilde zu lösen suchen. Das wußten und verstanden die de Bodt und Longuelune, die Schöpfer der genannten großen Bauten in der Neustadt, deren Geist auch aus der Anlage der Königstraße spricht.

KNÖFFEL. Gleichzeitig mit ihnen waltete in Dresden Johann Christoph Knöffel. Er war ein bevorzugter Günstling des Grafen Brühl, und sobald dieser als Augusts III. allmächtiger Minister die Zügel der Regierung in die Hand nahm, ging die Macht in allen architektonischen Dingen auf Knöffel über. De Bodt und Longuelune wurden durch ihn brach gelegt. Nach ihrer Tätigkeit in Neustadt fanden sie keine Gelegenheit mehr zum Bauen. Longuelune aber gelang es wenigstens, als Lehrer seine Anschauungen auf das heranwachsende Geschlecht zu übertragen. Knöffel da-

gegen erbaute jetzt eine Reihe vornehmer Palais: das Kurländer Palais nach dem Brande von 1728 für den Grafen Wackerbarth, (es erhielt den Namen von dem späteren Besitzer, dem Prinzen Karl Herzog von Kurland), weiter 1737 das Brühlsche Palais, das in unseren Tagen dem neuen Ständehaus Platz gemacht hat, und seine sämtlichen Nebenbauten, darunter das Belvedere im Brühlschen Garten 1750, das Friedrich der Große 1759 aus Haß gegen Brühl von Grund aus zerstören ließ, das Altstädter Rathaus 1741—45, das Graf Hoymsche Palais (jetzt Harmoniegebäude) in der Landhausstraße, weiter das Coselsche Palais. Schließlich ist vielleicht auch noch das Ministerhotel an der Seestraße das Werk Knöffels.

SÄCHSISCHER BAROCKSTIL. Namentlich auf Grund dieser Bauten von Longuelune und Knöffel sprach man schon damals von dem sächsischen Barockstil, der sich einer gewissen Berühmtheit erfreute. Er vor allem hat der inneren Altstadt Dresdens das architektonische Gepräge gegeben; spricht man von Alt-Dresden, so denkt man an das Viertel, wo diese Bauten mit ihrer schlichten Vornehmheit den Ton angeben.

Wir nehmen uns ja nur selten die Mühe, diese alten Häuser näher zu betrachten. Tun wir's aber, so sehen wir auch heute noch die Schönheit der Verhältnisse, die Ruhe und Klarheit, die Vornehmheit und Gediegenheit dieser Architektur. Die Neuzeit ist leider nicht sehr schonend mit diesen Schätzen umgegangen. Eine ganze Reihe, z. B. das Mosczinskypalais von Johann Heinrich Schwarze (1740), das Prinz Max-Palais (1742 für Chiaveri gebaut), das Boxbergische Palais von 1752, das wie eine große Rokoko-Kommode aussah, und gar manches andere sind in unseren Tagen verschwunden. Bei anderen hat man die Wirkung durch ungeeignete Nebenhäuser zerstört: so steht jetzt neben dem Altstädter Rathaus, einst dem vornehmsten Gebäude am Altmarkt, ein rücksichtslos hingesetzter moderner Bankpalast, der die bescheidene Schönheit des Rathauses zunichte macht. Wie anders war das in der kunstsinnigen Zeit Augusts III. Damals zwang der König die Anlieger am Markt Gebrüder von Döring, ihrem Hause eine Schauseite zu geben, die mit dem neuen Rathaus übereinstimmte. Wenn heute weniger Freiheit herrschte, stände es besser um die Schönheit unserer Städte. Warum gibt man nicht den Baubehörden im Verein mit den besten Künstlern der Stadt die ästhetische Macht-

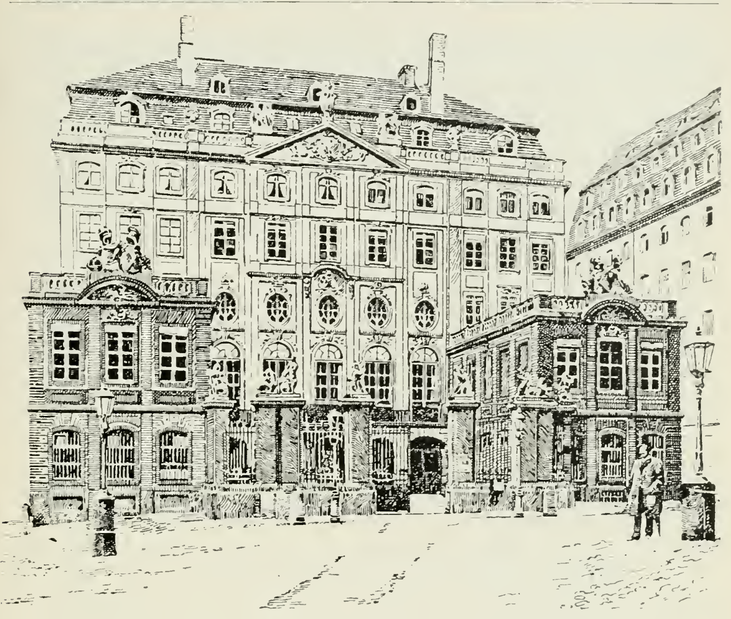


Abb. 91 Das Coselsche Palais (früheres Polizeigebäude)

befugnis, die einst ein kunstsinniger König vermöge seiner unumschränkten Herrschergewalt sich selbst gab?

COSELSCHES PALAIS. Glücklicherweise sind wenigstens drei von Knöffels Bauwerken bis jetzt unversehrt erhalten. Ein köstliches Erbteil des 18. Jahrhunderts ist da vor allem das Coselsche Palais hinter der Frauenkirche, das 1853—1901 als Polizeigebäude gedient hat. Knöffel erbaute es für sich selbst 1744 bis 1745 an Stelle des alten Pulverturmes, den der König ihm geschenkt hatte. 1760 wurde es bei der Belagerung durch die Preußen in Brand geschossen, 1762—64 aber vom Amtsbaumeister Schwartze für den Grafen Friedrich August Cosel, den Sohn von Augusts des Starken Maitresse, wieder aufgebaut. Während der Hauptbau auch nach dem Wiederaufbau offenbar im wesentlichen Knöffels Architektur zeigt, wurden jetzt erst die beiden niedrigen Seitenbauten und die Einfriedigung hinzugefügt, eine

überaus glückliche Zutat, die den Reiz des Bauwerks stark erhöht hat. Nur ganz ausnahmsweise wird man in der Einförmigkeit moderner Großstädte ein solches Hofgebäude finden, gleichzeitig vornehm und voll malerischer Stimmung. Ganz köstlich wirkt es, wenn die Sonnenstrahlen seitlich darauf fallen und es mit Licht und Schatten kräftig beleben. Aber auch für die Frauenkirche steht es an richtiger wirksamer Stelle. Mit seinen verschiedenen Höhen gibt es uns einen anschaulichen Maßstab für die Höhe der Kirche und erhöht dadurch deren imposante Wirkung. Architektonisch gliedert sich der elffenstrige Bau durch Lisenen, sowie durch flache Vor- und Rücklagen. Das Hauptrisalit ist durch einen Giebel über drei Fenstern hervorgehoben, den Festsaal im ersten und zweiten Obergeschoß kennzeichnen die hohen Rundbogenfenster nebst Ochsenaugen. Vor dem Mansardendach steht eine Balustrade mit plastischem Schmuck, durch den auch die flachgedeckten Seitengebäude und die Schäfte der Einfriedigung ausgezeichnet sind. Die mächtigen Trophäen auf den Flügelbauten und die zwölf Kinder, die teils einzeln, teils paarweise in mannigfaltigen Stellungen mit Ritterhelmen, Schwert, Keule, Köcher, Streitkolben und Fackel spielen, sind köstliche Werke des Bildhauers Gottfried Knöffler, die die Architektur in reizvoller Weise beleben.

Schlichter, aber überaus vornehm ist das Graf Hoymsche Palais (Harmoniegebäude) mit einer Front von 13 Fenstern in schönen Verhältnissen, durch Lisenen gegliedert und mit wenigem, aber wohlberechnet angebrachtem Schmuck. Das Balkongitter und die Holzschnitzereien an den Türen zeigen die hervorragende handwerkliche Kunst des Rokokostils.

Endlich das Ministerhotel in der Seestraße, 1753 von Knöffel oder Fürstenhoff für den Legationsrat von Saul erbaut. Es zeigt im Äußeren dieselbe vornehme Einfachheit, wie die übrigen Bauten Knöffels, nur noch schlichter und ruhiger. Die innere Anordnung ist in französischer Weise klar, bequem und zweckmäßig.

ROKOKO. Bezeichnend für diese Zeit ist der Gegensatz zwischen Außenarchitektur und Innendekoration. Bei Pöppelmann und Bähr findet man ihn nicht; die prachtvolle reiche Ausstattung des großen Saales im Südwestpavillon des Zwingers entspricht durchaus seinem Äußeren, und auch in der Frauenkirche wird man im Altarplatz

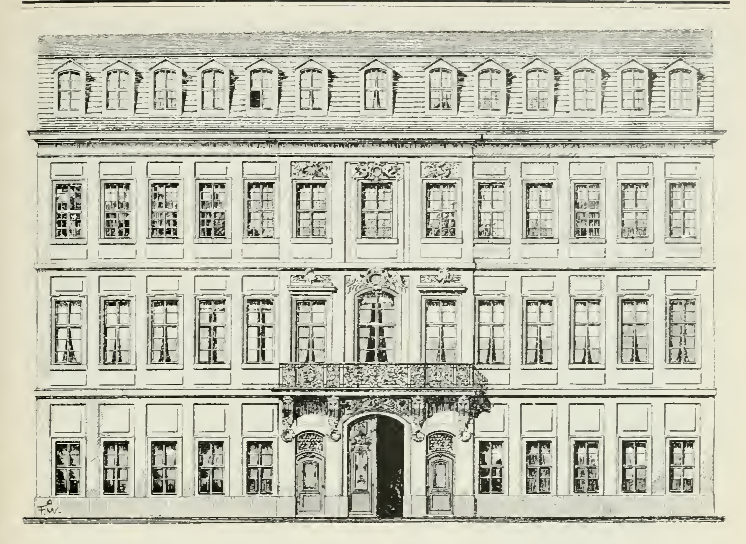


Abb. 92 Das Harmoniegebäude in der Landhausstraße
ehem. Gräflich Hoymsches Palais

an das Äußere erinnert. Die Architekten der Rokokozeit dagegen räumten im Innern ihrer Palais ihren Platz dem Dekorateur, dem Rahmentischler, dem Stukkateur ein. Dem Brühlschen Palais z. B. mit seiner schlichten Außenseite sah man es keineswegs an, wie reichgeschmückt das Innere war. Während der Architekt nach schlichter Klarheit und ruhiger Vornehmheit strebte und dabei manchmal in kahle Nüchternheit verfiel, ging der Dekorateur auf jene graziöse Bewegtheit, jene ruhelose flüssige Formengebung aus, die wir mit dem Namen Rokoko bezeichnen. Das Rokoko hat nichts mit der Außenarchitektur zu tun; es ist ein selbständiger Zierstil. Wie in der spätgotischen Zeit erlebt in der Rokokozeit das Wandgetäfel eine Glanzperiode. Das Rahmenwerk verdrängt aus den Innenräumen alle die vorher dort üblichen Formen der Baukunst; der Rahmen wird zu gleicher Zeit pflanzenhaft lebendig und umrankt nach Sempers treffendem Ausdruck die Füllung wie ein organisch Belebtes. Gesimse, Pilaster und Säulen verschwinden fast gänzlich. Auch die Regelmäßigkeit hört auf, die Symmetrie

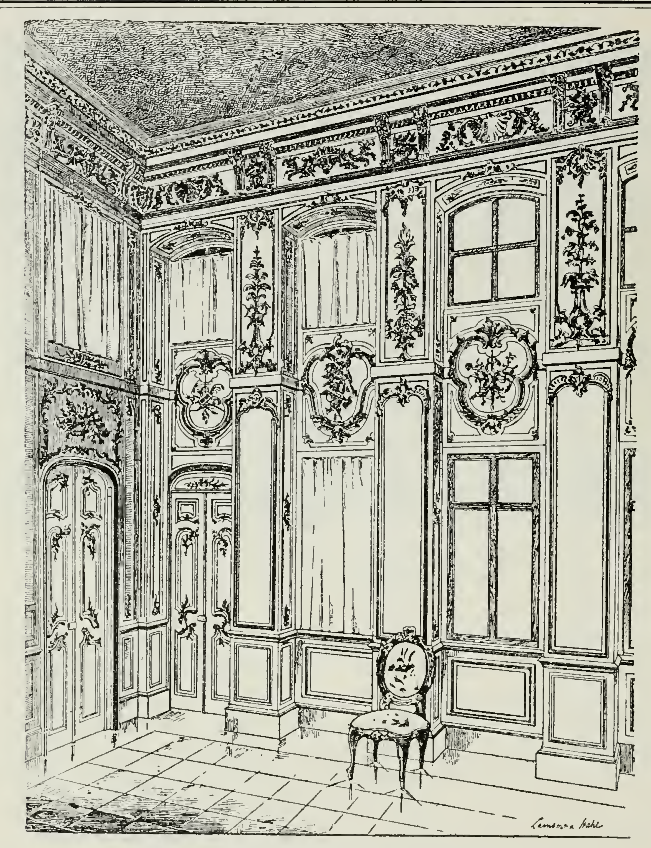


Abb. 93 Festsaal aus dem ehemaligen Brühlschen Palais
jetzt in der Kgl. Kunstgewerbeschule

erscheint nur noch als Pendant-Symmetrie, dafür sucht man Bewegung und Masse geschmackvoll abzuwägen. Das Hauptmotiv der neuen Ornamentik ist das Muschelwerk, die gerippte Muschel, ausgebuchtete Schwünge, die in entgegengesetzter Richtung aneinander gesetzt werden, dazu Trophäen und Bündel aus Gegenständen, die auf die Bestimmung des Raumes hinweisen. Mit Recht bezeichnet Semper den Rokokostil als eine geniale Neuerung,



Abb. 94 Festsaal im Kurländer Palais

nicht recht aber hat er, wenn er Dresden als die Geburtsstätte des Rokokostils bezeichnet. Das ist vielmehr das Paris der Régence und Ludwigs XV. Allerdings aber nahmen August III., Graf Brühl und die Großen des Hofstaates bereitwillig den neuen Innenstil auf. Die Bedürfnisse waren andere geworden als zur Zeit Augusts des Starken, der so gern und mit so großer Virtuosität äußeren Glanz entfaltete und im Zwinger ohne Bedenken das Innere nach Außen verlegte. Das neue Geschlecht war „des schweren äußeren Glanzes, der erdrückenden Pracht müde geworden, zog sich in die inneren Räume zurück, wo sich der unterhaltende Teil des Lebens abspielte". Von der anmutigen, koketten Pracht des Rokoko, die sich in diesen Räumen entfaltete, geben uns die wohlerhaltenen Säle im Kurländer Palais und in der neuen Kunstgewerbeschule, letzterer aus dem Brühlschen Palais, einen vollen Begriff. Hier wie dort ist die gesamte Wandfläche mit weißlackiertem Holz vertäfelt. Reich vergoldete plastische Trophäen — Amorinen und Musikinstrumente hier, Waffen, Schilder, Ranken und Palmzweige dort — schmücken die einzelnen Felder. Ein reiches Stuckgesims und vergoldete Stuckrosetten an der Decke zeichnen den Kurländer Saal aus, die Brühlsche Decke schmückt ein imposantes allegorisches

Gemälde von Louis Silvestre. Spiegel mit geschnitzten Rahmen und Spiegeltische beleben die Schäfte zwischen den Fenstern. Die neue Kunstgewerbeschule birgt auch noch andere Zeugnisse des Rokoko aus dem Brühlschen Palais, vor allem die prächtige Eingangstür und die reizvollen Altangitter im großen Vortragssaale.

Schmuckreiche Rahmen aus der Rokokozeit findet man in der Gemäldegalerie. Ein bezeichnendes Beispiel ist der von dem Holzschnitzer Deibler um Liotards Schokoladenmädchen, dessen Ornamentik in netter Weise auf die Beschäftigungen und Freuden eines jungen Mädchens hinweist. Wie Treffliches Tischler und Holzschnitzer damals leisteten, zeigen besonders hölzerne Türen, die man hier und da in der Stadt noch trifft. Wie geschickt die Bildhauer sich dem neuen Stil anschmiegten, möge das Haus Frauenstraße 14 von Samuel Locke zeigen, dessen Erkerschmuck in entzückender Weise auf den Beruf des einstigen Erbauers und Besitzers, des Böttchermeisters Johann Köhler hinweist: ein Faß wird hergestellt: Putten hobeln die Dauben, zirkeln am Faßboden, schwefeln das Faß aus, treiben die Reifen an, spielen in der durchbrochenen Brüstung des Altans mit den Werkzeugen des Böttchers usw. Über und unter den Fenstern sind reiche Rokokoornamente angetragen; über der Tür ein Januskopf inmitten eines Weinberges, in dem Kinder arbeiten. Andere Beispiele bürgerlichen Wohnhausbaues jener Zeit sind das Stadtwaldschlößchen am Postplatz mit sehr zierlicher Ornamentik, das Haus Schössergasse 25, das nach Hasches Urteil weit über den ordinären bürgerlichen Geschmack hinausgeht und im Innern gänzlich die französischen Bequemlichkeiten zeigt, endlich das Neustädter Rathaus, ein Werk des Ratsmaurermeisters Christoph Berger und des Ratszimmermeisters Winkler. Es ist ganz schmucklos und wirkt nur durch seine stattliche Abmessungen und die sorgfältig abgewogenen Verhältnisse der Lisenen und Fenster. Ein Dachreiter zeichnet es aus mit der Wetterfahne in Gestalt eines wappenhaltenden Löwen.

CHIAVERI UND DIE KATHOLISCHE HOFKIRCHE. Der einzige große Monumentalbau unter August III. war die katholische Hofkirche. August der Starke hatte seinen Sohn als Kurprinzen genötigt, ebenfalls zum katholischen Bekenntnis überzutreten, vom Bau einer katholischen Kirche aber hatte er abgesehen, sich vielmehr damit begnügt, das frühere Komödienhaus



Abb. 95 Haus Frauenstr. Nr. 14 nach 1760
Am Erker: Herstellung eines Fasses
Reliefs von Knöffler (?)

als katholische Hof- und Pfarrkirche einzurichten. König August III. (1733–63) aber beschloß wenige Jahre nach seinem Regierungsantritt, ein größeres katholisches Gotteshaus zu bauen. Der Bau wurde von vornherein jeglichem Wettstreit der heimischen Architekten entrückt, weder Knöffel noch Bodt und Longuelune oder gar Bähr sollten irgendwelchen Anteil daran haben, es sollte überhaupt zunächst so wenig wie möglich von dem Bau und seinem Zweck gesprochen werden, damit nicht irgendwelche Störung eintrete. Darum wird auch in den Verordnungen und Akten immer nur von „einem großen Bau zwischen dem königlichen Schlosse und der Brücke" gesprochen, während der Name katholische Hofkirche vollständig vermieden wird. Als Architekt aber wurde nach reiflicher Überlegung der Römer Gaetano Chiaveri (spr. Kiawéri) berufen, der früher im Dienst Peters des Großen gestanden und in Rußland mehrere bedeutende Bauten ausgeführt hatte. König August III. lernte ihn in Warschau kennen und berief ihn jetzt zur Ausführung eines „gewissen Gebäudes" nach Dresden. Mit Chiaveri zugleich kamen auch noch ein halbes Dutzend andere italienische Architekten und ein Dolmetsch, ferner zur Ausführung des bildnerischen Schmuckes der Bildhauer Lorenzo Mattielli aus Vicenza, dazu der Maler Stefano Torelli aus Bologna, der die

Zeichnungen zu den Standbildern am Äußeren der Kirche entworfen haben sollte. Offenbar hat er sie nur nach Mattiellis Entwürfen für den Kupferstecher Zucchi gezeichnet. Diesen Künstlern und den Bauleuten gestattete der König, sich ganz in der Nähe des Bauplatzes am Zwinger Wohnhäuser zu erbauen. Auf diese Weise entstand das sogenannte Italienische Dörfchen, dessen letzte Reste in den 1850 er Jahren wieder verschwunden sind. Der Name aber ging dann auf Helbigs Gasthaus an der Elbe über, das nun auch in den nächsten Jahren dem Neubau der Augustusbrücke und der Regelung des anschließenden Elbufers zum Opfer fallen wird.

Der Bau der Kirche dauerte von 1739—56. Von 1746 wurde er längere Zeit unterbrochen, weil Chiaveris Neider verbreitet hatten, die Wölbung des Schiffes drohe einzustürzen. Scharenweise verließen die Arbeiter den Bau, und erst als der Maler Raffael Mengs mit seinem Vater Ismael das Gewölbe bestiegen und damit den Beweis seiner Festigkeit geliefert hatte, wurde der Bau fortgesetzt. Chiaveri aber ließ, der Anfeindungen müde, 1749 den Bau im Stich und kehrte nach Italien zurück. An seiner Stelle übernahm Knöffel den Weiterbau, von ihm stammt der Chor und der innere Ausbau der Kirche. Am 29. Juni 1751 ward die Kirche eingeweiht. 1752 starb Knöffel, von 1753—56 vollendete der Oberlandbaumeister Julius Heinrich Schwarze den Turm nach Chiaveris ursprünglichem Plan. Die katholische Kirche ist ebenso rein kunstgeschichtlich wichtig, wie bedeutsam für Dresdens Stadtbild. Sie steht an der hervorragendsten Stelle der Stadt, das Hauptportal mit dem Turm dem Eingang der Augustusbrücke zugewandt. Der geistvoll durchgebildete Turm (83 m), der sich in vier Säulen und Geschossen nebst Helm und Kreuz so frei und sicher aufbaut, beherrscht das großartige Stadtbild, besonders wie es sich dem Blick von der Augustusbrücke her darbietet. Nicht minder eigenartig und wirksam ist die Überhöhung des Mittelschiffs über den Seitenschiffen, und überaus geschickt wird die Wirkung des Baues gesteigert durch die 59 Sandsteinstandbilder, die auf den Balustraden der beiden Geschosse stehen. Die wohlberechnete Größe, die wirksame Silhouette und mit ihr die Charakteristik der Heiligengestalten, alles das zeigt den Barockstil auf der Höhe seiner Kraft. Die Silhouette, die geschickt behandelte Oberfläche, die dekorative Wirkung bilden ja in ihrer Vereinigung die Hauptstärke der barocken Plastik.



Abb. 96 Die katholische Hofkirche von Chiaveri 1739—54

Mattielli war ein Meister dieses Stils. In Zucchis Werk, das 39 von den Heiligenbildern im Kupferstich wiedergibt, ist er ausdrücklich als der Erfinder der Werke bezeichnet. Die katholische Hofkirche ist eines der letzten, wenn nicht schlechthin das letzte große architektonische Werk des römischen Barockstils, das merkwürdigerweise auf deutschem Boden entstanden ist. Was die Kirche sein sollte: ein prunkendes Wahrzeichen des in Sachsen wieder ein-

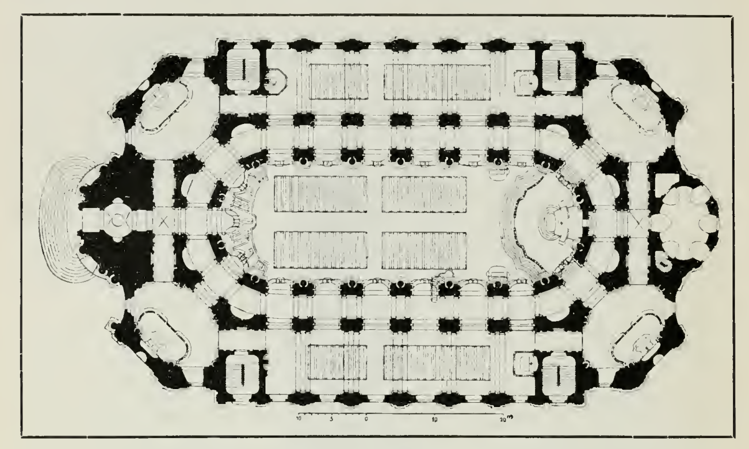


Abb. 97 Grundriß der katholischen Hofkirche

geführten Katholizismus und eine Stätte zu voller Entfaltung des glanzvollen katholischen Gottesdienstes, das ist vollständig erreicht. Der Grundriß gibt die Erfordernisse für Gottesdienst und Prozessionen in überaus zweckmäßiger Weise: ein rechteckiges Hauptschiff, an beiden Schmalseiten im Bogen geschlossen, mit dem Hauptaltar nach Südwesten, rings um diesen Hauptteil ein breiter Gang für die Prozessionen; dazu zwei schmalere Seitenschiffe, vier über Eck gestellte Kapellen, hinter dem Hauptaltar die Sakristei mit ovalem Grundriß, am entgegengesetzten Ende der Haupteingang unterhalb des Turmes. Die drei Schiffe allein bilden im Grundriß ein Quadrat, in deren vier Ecken die Treppen angebracht sind. Als Hofkirche aber ist das Gotteshaus gekennzeichnet durch die Hoflogen in der Empore, die sich brückenartig um das ganze Mittelschiff hinzieht. Von den Hoflogen aus gehen Fenster nach den drei Schiffen; ein schwebender Gang in seiner jetzigen Gestalt um 1900 in Kupfer neu errichtet, von Dunger und Frölich, führt aus dem königlichen Schlosse auf diese Empore.

Im Äußeren zeigt das Untergeschoß Säulen und Pilasterbündel in kompositer Ordnung mit doppelten Fenstern und verkröpftem Gebälk, das obere Geschoß des Mittelschiffes auf erhöhtem Sockel eine gleiche Pilasterordnung mit Fenstern in Palladios Anordnung



Abb. 98 Heiligengestalten von Mattielli auf dem Dache der katholischen Hofkirche

mit zwei Säulenpaaren, darüber Ochsenaugen zur Erhellung des Bodenraumes. Der Turm ist auf ovalem Grundriß aufgebaut, so daß er von vorn breit und kräftig, von der Seite aber schmal und schlank erscheint. Wie er unten breit und sicher auflagert und sich nach oben in schönen Verhältnissen verjüngt, das ist eine Verbindung von Kraft und Eleganz, wie man sie selten findet.

Man wundert sich nicht, daß der eine diesen geistreich erfundenen Turm wuchtig, der andere ihn zierlich nennt. Am wenigsten wirksam ist die Ansicht der Kirche von der Seite, wenn Turm und Obergeschoß getrennt erscheinen, herrlich aber sind die Blicke vom Eingang zum Museum auf den Chor und von der Augustusbrücke auf den Turm.

Die innere Ausstattung der Kirche zeigt, obwohl sie zum Teil erst aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege stammt, fast ausschließlich die Formen des Barockstils, so das geschnitzte Gestühl, die Beichtstühle, die prachtvolle Orgel von Silbermann mit dem Gehäuse von Johann Joseph Hackl, die trefflichen Türen der Kirche mit Schnitzereien von demselben, die Permosersche Kanzel in Weiß und Gold mit den etwas wirren Umgestaltungen von demselben Hackl und anderes. Die beiden Seitenaltäre zeigen die barocken Formen schon stark mit Rokokomotiven durchsetzt. Für den Hochaltar malte Anton Raffael Mengs das über 9 m hohe Bild der Himmelfahrt Christi. Als es 1765 aufgestellt wurde, fand es hohe Bewunderung; uns läßt es kühl. Antonio Correggio und Raffael Sanzio, deren Vornamen Mengs bei der Taufe erhalten hatte, waren seine Vorbilder und haben auch bei dem Bilde Pate gestanden. Wir haben keine Freude mehr an solchen Nachahmungen und übersehen deshalb auch leicht, was gut an dem Bilde ist. Weit geringer sind die beiden Gemälde über den Seitenaltären: die Jungfrau mit dem Kinde auf der Mondsichel und Josephs Traum, beide ebenfalls von Mengs. Die Altarbilder in den vier Kapellen stammen von Louis de Silvestre (Abendmahl), Pietro Rotari (Tod des heiligen Franz von Xaver), Stefano Torelli (Predigt des heiligen Benno), Carl Palko (Tod des heiligen Nepomuk) und von Charles Hutin (die Kreuzigung), durchweg nicht hervorragende Leistungen; das beste, in der Komposition sorgfältig erwogene, ist das Hutinsche. Die Decken der vier Kapellen sind in der zeitüblichen Weise in Untersichtmalerei gemalt: in der Sakramentskapelle sehen wir die Anbetung des Kelches von Stefano Torelli, in der Benno-Kapelle das Wirken und die Himmelfahrt des heiligen Benno von Anton Maulbersch, das kräftigste und lebendigste von diesen Bildern, in der Nepomuk-Kapelle die Verherrlichung des heiligen Johannes von Nepomuk von Carl Palko 1754, in der Heiligen Kreuz-Kapelle das Opfer Abrahams und Moses mit der



Abb. 99 Mittelschiff der katholischen Hofkirche

ehernen Schlange von Johannes Thiele 1787. Für den Barockstil besonders bezeichnend ist, daß in Carl Palkos Gemälde ein Engel, teils gemalt ist teils plastisch aus der Decke herausragt. Um Wirkung zu erzielen, war den Barockkünstlern jedes Mittel recht.

Auch ein marmornes Werk des großen Plastikers der Barockzeit Giovanni Lorenzo Bernini in Rom († 1680) besitzt die katholische Hofkirche: Johannes der Täufer, überlebensgroß, sitzend, das Rohrkreuz im linken Arm, wie er mit weitgeöffnetem Munde eben mit seinen Pharisäern dialektisch streitet und seine Argumente mit leidenschaftlichen Bewegungen der Finger begleitet, indem der rechte Zeigefinger den linken Mittelfinger heftig zurückbiegt. Kopf und Brust, sowie die beiden Beine — das rechte tief, das linke hoch — sind in starken Gegensatz gestellt. Das härene, mit dem Strick gegürtete Gewand bedeckt den linken Oberarm und den rechten Oberschenkel. Muskeln und Haare sind stark herausgearbeitet. Mit dem scharfen Blick und der energischen Bewegung gleicht der Wüstenprediger einem scharf argumentierenden Advokaten. Die kraftvoll lebendige Gestalt ist — wäre der Unterschied in der Auffassung nicht gar zu groß, so möchte man sagen: im Sinne Adolf Hildebrands — der engen Form des Marmorblocks überaus geschickt abgewonnen, ein Meisterwerk des Barockstils. Wann und wie es nach Dresden gekommen ist, weiß man nicht, jedenfalls vor 1734. Geringer in ihrer etwas konventionellen Auffassung ist die sitzende Lucrezia von Berninis Schüler



Abb. 100 Johannes der Täufer von Bernini (in der katholischen Hofkirche)



Abb. 101 Meßkelch von Drentwett und Thelot in der katholischen Hofkirche

Francesco Baratta. Man hat ihr den Dolch aus der erhobenen Rechten genommen und die Lucrezia durch ein Kreuz und ein Buch in eine büßende heilige Magdalene verwandelt. Daß sie die Verwandlung ohne Schaden ausgehalten hat, spricht nicht gerade für die Kraft der Charakteristik Barattas. Die weichen schwammigen Formen, das herabfließende sich überallhin zerteilende Haar und

die dicktropfigen Tränen, all das macht uns mehr den Eindruck des künstlich angeordneten als wirklicher Zerflossenheit in Schmerz.

Auch die Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts ist in der katholischen Hofkirche reich und zum Teil mit ausgezeichneten Stücken vertreten. Ganz besonders bemerkenswert sind Meßkelch, Teller und zwei Kännchen, Meisterwerke des berühmten Augsburger Goldschmiedes Christian Drentwett († 1737) mit getriebenen Ornamenten von dem Goldschmied J. A. Thelot (1654—1734). Auch die reichverzierten sechs silbernen Kandelaber auf dem Hochaltar sind Augsburger Herkunft — von Josef Ignaz Bauer 1752. Den Rokokostil vertreten besonders die wirkungsvoll gestalteten 22 Kandelaber in versilbertem Kupfer, den klassizistischen Stil ein schöner Dresdner Meßkelch von ungefähr 1780. Noch strenger in den Formen ist dann das silberne Tabernakel vom Hofjuwelier Schrödel 1810.

LORENZO MATTIELLI. Lorenzo Mattielli, dem die katholische Hofkirche den Hauptteil ihres plastischen Schmuckes verdankt, wurde auch sonst vom Hofe und seinem Anhang stark begünstigt und beschäftigt. Von ihm stammt vor allem die großartige Brunnenanlage im Garten des Friedrichstädter Stadtkrankenhauses, zu der der Architekt Longuelune die Zeichnung geliefert haben soll. Das Palais mit dem Garten ließ Prinz Friedrich Ludwig von Württemberg 1728 erbauen. Der Kabinettsminister Graf Heinrich von Brühl kaufte beides nach dem Tode des Prinzen 1735; er vervollständigte die Baulichkeit, legte eine Orangerie an und ließ im Garten zahlreiche Bildwerke aufstellen, darunter den Neptunbrunnen. In Caserta bei Neapel und in Schönbrunn bei Wien stehen Brunnen gleicher Art. Ein imposanter Aufbau in drei Geschossen. Obenauf Poseidon im Muschelwagen stehend mit dem erhobenen Dreizack in der Rechten, den rechten Fuß auf einem Delphinkopfe, in gebietender Haltung, wie wenn er den ungestümen Tritonen und Winden ein Quos ego (Wart, ich will euch) zuriefe. Neben ihm thronend, mit dem Szepter in der Hand, Amphitrite: Kraft und Anmut die beiden, in göttlich freier Würde. Auf dem Rand der Muschel sitzt zu Füßen der Meereskönigin eine jugendliche Nymphe, zu Füßen Poseidons schwebt ein geflügelter Zephyr. Ein fischschwänziger Triton bläst unten mächtig in ein Muschelhorn zu dem Beherrscher des Meeres empor. Die Nereide und der Zephyr



Abb. 102 Neptunbrunnen im Marcolinischen Palais
(jetzt städtisches Krankenhaus in Friedrichstadt) von Mattielli (Phot. Tamme)

halten an Rosenketten die beiden fabelhaften Seetiere, die Poseidons Muschelwagen zu ziehen scheinen; Hippokampen mit geflügelten Pferdeleibern, Ruderfüßen und Fischschwänzen. Eine niedere Wand schließt die Anlage hinten im Halbkreis ab. Auf dem Postament zur Linken ruht an einer Urne der Tiber mit dem Schilfkranz im Haar, zur Rechten der Nil mit verschleiertem Haupt: caput Nili velatum; erst in unseren Tagen wurden ja die geheimnisvollen Quellen des Nils entdeckt. Am Postament links in Relief die Wölfin mit Romulus und Remus, im Hintergrunde Reste altrömischer Bauten, rechts eine ägyptische Landschaft mit Obelisken und dem Pharus, zur Linken eine Sphinx, von spielenden Kindern umringt.

Zehn Springwässer entströmen den Urnen, der Muschel, dem Muschelhorn des Tritonen, den Rachen der Hippokampen und des Delphins, im großen Becken steigen aus kleinen Felsgruppen zwei Wasserstrahlen gegen 10 m hoch empor. Links und rechts führen Rampen zu der Höhe Poseidons hinauf. An den Eingängen stehen je zwei kolossale 2½ m hohe Vasen mit Darstellungen festlicher Aufzüge zu Ehren von Göttern. Die Vasen gehören erst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an.

Der 40 m breite Brunnen ist überaus geschickt, frei und lebendig aufgebaut, Kraft, Würde, Anmut, Bewegung, Ruhe, alles ist wirksam gegenüber gestellt und zu gemeinsamer Wirkung einheitlich zusammengefaßt. Da ist nichts Übertriebenes, nichts Gewaltsames. Jede Bewegung entspricht ungezwungen ihrer Idee, und erst eine eingehende Betrachtung zeigt uns, mit wieviel künstlerischer Überlegung jede Einzelheit angeordnet und dem Ganzen eingefügt ist. Man kann diese Art Barockkunst ohne Übertreibung klassisch nennen und es ist durchaus verständlich, daß die Dresdner in Mattielli den Bringer klassischer Einfachheit begrüßten. Man vergleiche nur damit etwa Permosers Apotheose Augusts des Starken im Großen Garten. Großartig ist aber schließlich auch, wie das Wasser zur Geltung kommt. Das ist ja der eigentliche Zweck eines Brunnens. Wird er verfehlt, dann ist ein Brunnen trotz aller Kunst nur ein halbes Werk. Weitere vortreffliche Arbeiten Mattiellis sind die Standbilder der Weisheit (Minerva mit Zweig, Schild und Lanze) und der Wachsamkeit (weibliche Gestalt mit Spiegel und steinhaltendem Kranich), früher am Brühlschen Palais, jetzt in der Kunstgewerbeschule. Noch zahlreiche andere Arbeiten soll Mattielli in Dresden geschaffen haben, z. B. die Gruppen im ehemaligen Mosczinskyschen Garten (Gurlitt: Apoll und Diana), die wir nicht mehr nachweisen können. Schwerlich stammen von ihm die vier Darstellungen von Heldentaten des Herakles, denn diese Bildwerke — ursprünglich alle zwölf Arbeiten des Herkules — wurden als die ersten Bildwerke im Großen Garten schon um 1680 aufgestellt; sie sind auch viel zu plump für Mattielli. Dagegen könnten die beiden Wandbrunnen, die im ehemaligen Brühlschen Palais im Hofe standen — Neptun mit dem Dreizack auf einem Delphin einerseits, Amphitrite mit der Linken das Tuch vom Kopfe anmutig erhebend anderseits — recht wohl Werke Mattiellis sein.

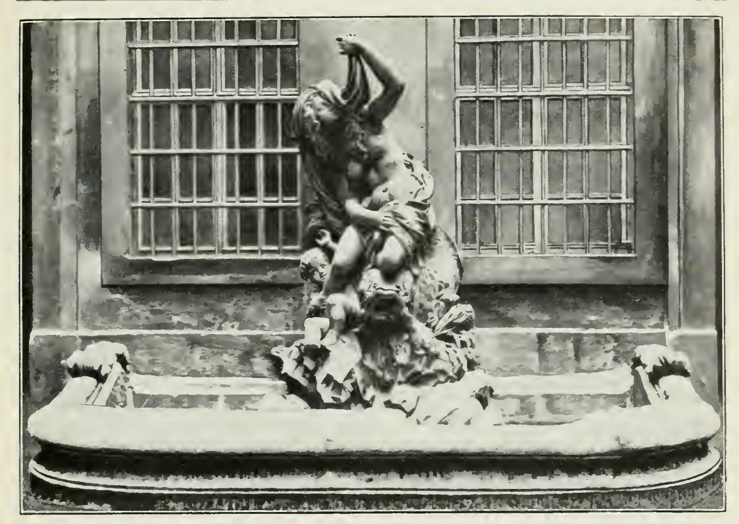


Abb. 103 Hofbrunnen aus dem ehemaligen Brühlschen Palais: Amphitrite mit Kind und Delphin, jetzt im neuen Ständehaus

Jedenfalls hat er auf das Schaffen der Dresdner Bildhauer erheblich eingewirkt. So z. B. auf Gottfried Knöffler, aus Zschölkau bei Leipzig (geb. 1715, gest. 1782).

GOTTFRIED KNÖFFLER. Knöffler kam Ende der 1730er Jahre nach Dresden, ward Gehilfe, dann der Schwiegersohn des Hofbildhauers Benjamin Thomä, von dem z. B. die beiden Brunnengruppen am Neustädter Markt Eingang der Hauptstraße stammen, und endlich dessen Nachfolger im Hofamt. Als Mattielli 1748 starb, war Knöffler unbestritten Dresdens erster Bildhauer. Der Minister Graf Brühl schenkte ihm seine Gunst und übertrug ihm unter anderem den bildnerischen Schmuck für das prächtige Belvedere, das er sich durch Knöffler 1749—51 auf dem Wall an der Stelle des ersten 1747 durch eine Explosion zerstörten Belvederes erbauen ließ. Friedrich der Große ließ dieses Belvedere seines Todfeindes schon 1759 von Grund aus zerstören. Aber drei Bildwerke von Knöffler wurden gerettet und sind erst auf das dritte, dann auf das vierte Belvedere übergegangen, das inzwischen erstanden ist: die beiden Sphinxe mit den anmutigen, Blumengewinde tragenden Nymphen



Abb. 104 Brunnen im Brühlschen Garten

(1747—48) und der köstliche Brunnen am Belvedere-Hügel mit dem kleinen Delphinreiter, der den emporgereckten Schwanz seines Reittiers umfaßt. Aus dem Jahre 1747 stammen auch die beiden reizenden Kindergruppen — ein Kind mit Staffelei und eines mit Bildtafel — die einst das Galeriegebäude (den sog. Dublettensaal) Brühls in seinem Garten schmückten und jetzt auf dem Sims des Hofgebäudes der Kgl. Kunstakademie eine Zuflucht gefunden haben. Knöffler schuf weiter 1756 die beiden köstlichen Felsenbrunnen mit Triton und Nereide im nordwestlichen Hofe des Prinzenpalais am Taschenberg, sowie auf den Schäften des Gittertors die beiden reizenden Kinderfiguren, die die Laternen tragen.

In der Darstellung der Kinder war Knöffler überhaupt ein Meister. Davon zeugen vor allem noch die köstlichen Kindergestalten, mit denen Knöffler die hohen Pfosten der Hofeinfriedigung des schon beschriebenen Coselschen Palais (hinter der Frauenkirche) geschmückt hat. Teils einzeln, teils zu zweien schleppen und halten sie stehend und liegend, sitzend, kniend und kauernd, in anmutigem

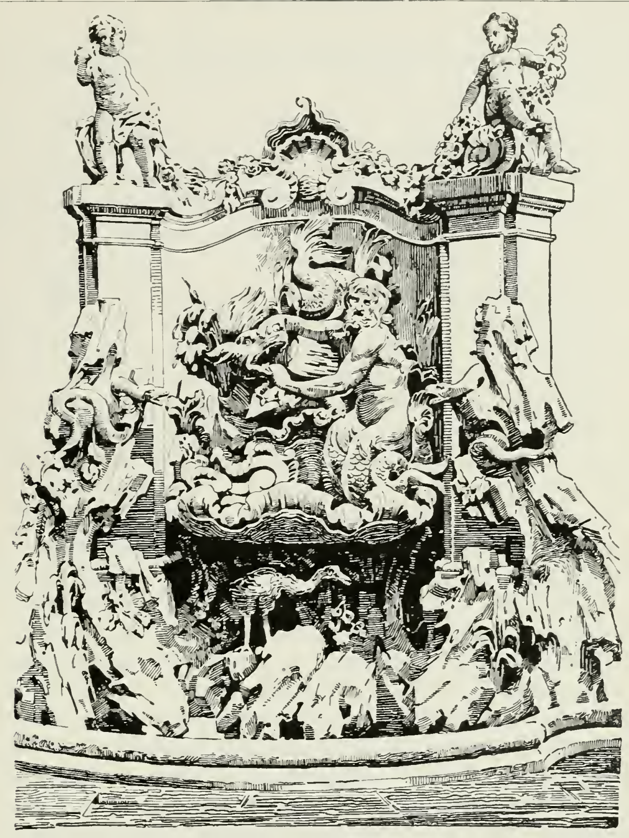


Abb. 105 Brunnen von Gottfried Knöffler im Vorhof des Prinzenpalais am Taschenberg

Spiel Helme und Feldherrnstab, Schwert, Keule, Köcher und Streitkolben, Fackeln und Lampen. Zu zweien stehen sie auch anmutig Blumengewinde tragend auf den Ecken des Giebeldreiecks, und zwei zähmen endlich wieder den Delphin, der dem Fels- und Muschelbrunnen im Hofe das Wasser gibt. Ein ganz ähnlicher Brunnen von Knöfflers Hand steht im Hofe des Harmoniegebäudes. Wie natürlich und selbstverständlich erscheint an diesem köst-

lichen Brunnen die Formenwelt des Rokoko! Kann man sich denken, daß das frohe Empfinden dieser Reize einmal ganz verloren gehen konnte?

Von Knöffler stammen auch noch die ornamentalen Einzelheiten am prinzlichen Gartenpalais in der Zinzendorfstraße, dann der schon beschriebene köstlich charakterisierende Schmuck am Hause des Böttchermeisters und Weinhändlers Johann Köhler, Frauenstraße 14, angeblich auch der Milon von Kroton (der, die rechte Hand im zerspaltenen Baumstamm eingeklemmt, mit der linken gegen den Löwen ankämpft; er stand ursprünglich in dem v. Brauseschen Garten an der Maxstraße, jetzt im Großen Garten rechts vom Fußwege zwischen dem Großen Garten und der Pikardie), sowie endlich Mars und Minerva auf dem Hauptgesims des 1756—63 umgebauten Prinzenpalais. Gurlitt sagt von den beiden Figuren: „Die vorzüglich durchgeführte reichgefaltete Gewandung, wie die meisterhafte Abwägung der Massen, die Bewegtheit bei monumentaler Ruhe geben dem Werke hervorragenden Wert."

Immer von neuem bewundert man bei diesen, wie bei Mattiellis Werken und bei der gesamten plastischen Kunst dieses Zeitalters, wie die Bildwerke immer mit der Architektur, mit der Hof- oder Gartenanlage zusammengehen, wie sie immer für einen bestimmten Platz geschaffen und auch geeignet sind. Die Bildhauer hatten einen erstaunlichen Blick für den Zweck ihrer Schöpfungen, sie ordneten sich willig dem Besteller und dem Architekten unter und sie hatten das Glück, in einem künstlerisch empfindenden Zeitalter zu leben, welches sie nicht zwang, Kunst für die Kunst zu machen, sondern ihnen gestattete, Kunstwerke für das vorhandene Bedürfnis zu schaffen. Auch nach Motiven brauchten sie nicht ängstlich zu suchen; die Kirche und die allgemeine, auf die Antike gerichtete Bildung gaben ihnen eine Fülle von Motiven, die jedem geläufig waren und nur der zeitgemäßen Ausgestaltung harrten. Wieviel übler sind unsere Bildhauer meist daran: Kunstwerke schaffen sie aus Eigenem in ihrem Atelier und dann wird, wenn es gut geht, ein Platz dafür gesucht, wo sie notdürftig untergebracht werden können. Und was das 18. Jahrhundert schuf, zerstören wir nur zu oft, ohne Besseres an die Stelle zu setzen. Zwischen das Brühl-Marcolinische Palais und den Mattiellischen Neptun-

brunnen schieben wir eine Krankenbaracke ein: die Beziehung zwischen Architektur, Garten und Brunnen ist zerstört, das imposante Kunstwerk steht nun da in einem abgelegenen Winkel. Vergeblich mühen wir uns, das Geld zusammenzubringen, um einem der imposantesten Kunstwerke aus Dresdens großer Kunstzeit einen besseren Platz zu geben. Viele andere Kunstwerke aus Permosers, Mattiellis und Knöfflers Zeit sind zerstört, verkauft und heimatlos geworden. Ein Glück noch, wenn sie in einem Museum oder in einer Schule eine leidliche Stätte finden.

CANALETTO. Der Allerweltskunst der italienischen Plafondmaler, die uns in der katholischen Hofkirche zwar noch immer effektvoll, aber gänzlich gehaltlos entgegentritt, hat das Zeitalter der beiden Auguste erfreulicherweise auch Besseres und Dauerndes entgegenzusetzen. Da ist vor allem Bernardo Belotto, genannt Canaletto (d. h. der kleine Canale als Sohn des großen Antonio Canale). Er wurde 1728 zu Venedig geboren. Gleich seinem Vater malte er Städteansichten, dazu antike Gebäude in Rom, Verona, Brescia und Mailand. Dann berief ihn König August III. nach Dresden; hier hat er die Fülle von Ansichten aus Dresden, auch einige von Pirna und Königstein gemalt, die in der Galerie noch heute unser Entzücken bilden. Einmal, weil sie so getreue geschichtliche Urkunden bilden und uns genau unterrichten, wie Dresden samt seinen Besuchern damals aussah, dann aber auch ihres künstlerischen Wertes wegen. Graf Algarotti teilt uns mit, daß alle diese Bilder mit der camera obscura gemalt sind. Er widmet dem Gebrauch dieser damals noch nicht zu alten Erfindung ein besonderes Kapitel seiner „Versuche über die Architektur, Malerei und musikalische Oper". Er ruft aus: „Könnte man ein Bild zu sehen bekommen, das die Natur selbst gemalt hätte, und es mit Bequemlichkeit studieren, wie nützlich würde das sein!" Heute kann man dieser Frage die Lumièreschen Farbenphotographien entgegenhalten. Damals verwies Algarotti auf die camera obscura. Er rühmt die Deutlichkeit und Stärke ihrer Bilder, die Richtigkeit der Umrisse, der Perspektive und des Helldunklen, die unübertreffliche Lebhaftigkeit und Milde der Farben, auch daß man ihre Abtönung und die Fülle der Töne überhaupt leicht und gut beobachten kann, weil die ganze Sehkraft nur auf einen einzigen durch die camera abgesonderten Gegenstand gerichtet wird. Weiter sagt er u. a.:

„Die Schatten sind stark, aber nicht hart; die Umrisse zwar richtig, aber nicht scharf und schneidend." Das sind denn auch die Vorzüge der Canalettoschen Stadtansichten: sie sind wahr und richtig, in den Formen mit starken Schatten belebt und überaus klar im Lichte. Eine gewisse ernste Größe liegt in diesen Darstellungen, eine ruhige Gediegenheit und Zuverlässigkeit, die an sich dem Zeitalter nicht eigen war. Die Menschen bilden in ihnen die natürliche Staffage in zeitgenössischer Tracht.

PASTELLGEMÄLDE. Wollen wir aber die Menschen selbst kennen lernen, die in damaliger Zeit in Dresden auf der Bühne des Lebens standen, so müssen wir die Pastellgemälde studieren, die gleich den Canalettoschen „Prospekten" einen besonderen Schatz der Galerie bilden. Hier haben wir die ganze Hofgesellschaft beisammen, die beiden Könige, die Prinzen und Prinzessinnen, die eleganten Kavaliere und die koketten Damen, die ganze Saxe galante mit Puder, Schminke und Schönheitspflästerchen, mit den eng geschnürten Korsetts und den schönfrisierten Perücken. Es kommt uns vor, als ob die Pastellmalerei so recht der Zeit entsprechend sei, die wir uns nicht ohne eine leichte Wolke von Puder denken können, als ob die ganze Leichtigkeit des Lebens sich ausspreche in der leichten Technik der Farbenstifte. Die ganze hellfarbige Eleganz, die kokette Zierlichkeit, die lachende Sorglosigkeit tritt uns in diesen Bildern entgegen, in Rosalba Carrieras hübschen und so charakterlosen Frauenköpfen, die ein ewiges Lächeln verschönt, in dem Schokoladenmädchen des Liotard, in dem pfeilschießenden Amor von Anton Raffael Mengs.

Freilich haben alle diese Bilder viel von ihrem ursprünglichen Glanze verloren. An und für sich aber leistet die Pastelltechnik alles, was man will. Die ausgezeichneten Bildnisse, die Raffael Mengs in seiner Jugend schuf, zeigen daß sie dem Ernst ebenso zugänglich ist, wie sie sich behend in den Dienst des tändelnden Rokoko stellt. König August III. ließ sich von dem jungen Mengs, den sein Vater von früh auf zur Kunst dressiert und sozusagen mit Peitsche und Zuckerbrot aufgezogen hatte, in Gegenwart seiner Familie, des Grafen Brühl und einiger anderer in Pastell malen, und das Bild geriet so zur Zufriedenheit des Königs, daß er dem jungen siebzehnjährigen Mengs 100 Dukaten dafür gab und 600 Taler Gehalt anwies. 1749, nach Louis Syl-



Abb. 106 Selbstbildnis von Anton Raffael Mengs
Pastell in der Kgl. Gemäldegalerie (Phot. Tamme)

vestres Weggang von Dresden, erhielt er sogar mit kaum 21 Jahren dessen Stellung und den erhöhten Gehalt von 1000 Talern. Leider hat Mengs sich später aufs Komponieren und die große Historie gelegt und in diesen weit Geringeres geleistet als in seinen Jugendbildnissen. 1751 ging er nach Rom; nach Dresden ist er nicht zurückgekehrt.

DIETERICI. Recht wenig haben wir für den seiner Zeit hochgefeierten Maler Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus Weimar

übrig. August III. ernannte ihn, als er erst 18 Jahre alt war, zum Hofmaler; der Minister Graf Brühl gab ihm zahlreiche Aufträge, Winckelmann nannte ihn den Raffael der Landschafter, er starb 1774 als Inspektor der Gemäldegalerie, die nicht weniger als 33 Gemälde von ihm besitzt. In seinen Gemälden ist Dietrich nichts weiter als ein Nachahmer; er setzte seinen Stolz darein, genau so zu malen wie Rembrandt oder Teniers oder wie Poelemburg usw. Nur blöde Augen werden einen Dietrich für einen Rembrandt oder einen Watteau halten. Zu seinen Lebzeiten aber waren Dietrichs Pasticci berühmt und beliebt. Und doch sagt Algarotti in seinen Versuchen von der Nachahmung überaus vernünftige Worte: „Alle die verschiedenen Manieren (der großen Meister) soll der Maler aufmerksam studieren, miteinander vergleichen und mit der Wagschale der Vernunft und Wahrheit abwägen. Er hüte sich aber wohl, sich in eine zu verlieben, daß er sie nachahmen wolle, denn sonst wird er, wie ein großer Meister in Dantes Weise sich ausdrückt, nur ein Enkel, kein Sohn der Natur werden." (Lionardo da Vinci Trattato della Pittura 25.) Dietrich aber, oder wie er sich auch nannte, Dieterici setzte gerade seinen Stolz darein, ein Enkel der Natur zu sein. Die Gegenwart, die nach der persönlichen Note sucht, geht kopfschüttelnd an diesem Proteus der Malerei vorüber.

Von den übrigen Malern der Augusteischen Zeit sind etwa noch Johann Alexander Thiele (1685—1752), Pietro Rotari (1707 bis 1764) und Adam Friedrich Oeser (1717—99) zu nennen. Was von Rotari zu halten ist, hat schon August III. bei seinem drastischen Vergleich mit Correggio richtig ausgesprochen. Thiele malte mit Vorliebe schöne landschaftliche Motive aus Sachsen, von diesen ansprechenden Bildchen hat die Galerie etwa ein Dutzend. Oeser, der 1739—64 in Dresden lebte, malte u. a. den Gartensaal im ehemaligen Boxbergschen Palais, der mit dem Hause verschwunden ist, als das Zentraltheater erbaut wurde. Seine sonstigen Gemälde sind manieriert und schattenhaft in der Farbe, fad in ihren allegorischen Motiven. Er hatte nicht die Kraft, selbst zu schaffen, was er mit so viel Geschmack und unter so großem Beifall lehrte.

DER SIEBENJÄHRIGE KRIEG. Dem blühenden Kunstleben Dresdens machte der Siebenjährige Krieg ein jähes Ende. Die Preußen rückten 1756 in Sachsen ein und blieben darin bis zum

Schlusse des Krieges 1763. König August III. residierte in dieser Zeit fern von seinen Kunstschätzen, die zum großen Teil auf der Festung Königstein geborgen waren, in Warschau. Die Künstler, deren Pensionen nicht mehr gezahlt werden konnten, zerstreuten sich in alle Winde; die Ankäufe für die Galerie hörten auf und die Bewohner Dresdens harrten in banger Erwartung des Endes des unglückseligen Krieges.

> Unglücklicher Hirte! Wann wirst Du die zerstreuten Schafe wieder um Dich versammeln? Wie rufen sie so ängstlich im Dornengehecke nach Dir!

So sagt Lessing in treffender Kennzeichnung der Zustände in einer Ode an Gleim (Bd. II 3).

Die Stadt Dresden selbst hatte während des Siebenjährigen Krieges Schlimmes zu erdulden, und die Folgen des Krieges haben sich im Stadtbilde nicht unerheblich bemerkbar gemacht. Als im Jahre 1758 die Österreicher unter Daun anrückten, um die Stadt zu erobern, ließ der preußische Kommandant Schmettau in Dresden die östlichen Vorstädte verbrennen, jene Vorstädte, die, wie Archenholtz sagt, den schönsten Städten in Europa glichen mit ihren Palästen und Gartenhäusern der Großen und Reichen, als Sitz einer Menge von Fabrikanten, die hier die Größe der sächsischen Industrie durch zierliche Arbeiten zeigten. 245 Häuser brannten damals nieder. Und wie in diesem Jahre die Pirnaische, so verfiel im folgenden die Wilsdruffer Vorstadt demselben Schicksale. Diesmal wurden 85 Häuser zerstört. Im Jahre 1760 aber belagerten die Preußen ihrerseits unter Friedrich dem Großen die Stadt und Festung Dresden. Sechs Tage lang, vom 15. bis zum 21. Juli, wurde sie ununterbrochen beschossen, am 18. Juli sogar förmlich bombardiert und bis zum 30. Juli, dem Tage, da endlich Friedrich nach Schlesien abzog, dauerten die Kämpfe der Österreicher und Preußen um das unglückliche Dresden.

Jammervoll entsetzlich sah es in der Stadt aus. „Dresden ist nicht mehr ganz vorhanden", heißt es in einem zeitgenössischen Bericht, „sein Schönstes und Bestes liegt in Asche. Seine größten Paläste und Straßen, wo Kunst und Pracht miteinander um den Vorrang stritten, sind Steinhaufen; die Haupt- und Kreuzkirche, selbst deren Turm haben Feuerkugeln und Bomben ruiniert. Die reichsten Einwohner sind arm geworden; denn was ihnen noch

das Feuer übrig gelassen, hat ihnen der Raub genommen. Viele sind von den Flammen verzehrt und verbrannt, viele sind von den feindlichen Geschützen und eingefallenen Mauern, wo nicht umgekommen, doch hart beschädigt worden. So sieht das ehemalige prangende Dresden jetzt in seinen Ringmauern aus." Innerhalb der Stadt waren 226 Häuser abgebrannt, 190 in den Vorstädten, noch abgesehen von den Häusern, die mit argen Brandschäden davon gekommen waren. Zahlreiche Paläste lagen in Trümmern, mit ihnen drei Kirchen Dresdens: die altberühmte Kreuzkirche war vollständig ein Raub der Flammen geworden, während Georg Bährs steinerne Kuppel der Frauenkirche den Bomben Friedrichs des Großen widerstanden hatte.

Jahrzehntelang hat es gedauert, ehe Dresden die furchtbaren Schläge des Siebenjährigen Krieges überwunden hat. Zunächst taten Sachsens Fürsten ihr Mögliches, um die Schäden wieder gutzumachen. August III. starb wenige Monate nach dem Friedensschlusse noch im Jahre 1763. Auch sein Sohn und Nachfolger Friedrich Christian starb noch im gleichen Jahre, aber in den wenigen Monaten seiner Regierung hat er manches Gute getan. So entwarf er den Plan, die Kunstakademie auf einen ganz neuen Boden zu stellen und bedeutend zu erweitern, und seine kunstbegeisterte Gemahlin Maria Antonie sorgte dafür, daß der Plan nach seinem Tode ausgeführt wurde. Prinz Xaver, der von Ende 1763—68 den minderjährigen August IV. in der Regierung des Landes vertrat, erweckte 1764 die Akademie zu neuem Leben. Dieser Gedanke war schon unter August III. aufgetaucht. Als aber Heinecken den König einmal ausdrücklich fragte, ob er nicht eine Kunstakademie errichten wollte — die bestehende war nämlich nur eine Zeichenakademie und bestand im ganzen mehr auf dem Papier — da fragte der König seinerseits, wer denn Direktor der Akademie werden sollte. Heinecke nannte Silvestre, Groni, Torelli, Raffael Mengs. Da gab der König die denkwürdige Antwort: „Das wird also eine französische oder italienische Akademie werden. Wir müssen warten, bis wir einen Deutschen bekommen." Mengs anerkannte er offenbar nicht als deutschen Künstler, seine Kunst wurzelt ja auch in der italienischen. Die Antwort zeigt: König August III. sammelte alte niederländische und italienische

Bilder, weil die deutsche Kunst der Gegenwart seinem Kunstsinn nichts zu bieten hatte.

KUNSTAKADEMIE. Bei der wirklichen Neugründung der Akademie im Jahre 1764 ging es nun in der Tat nicht ohne Ausländer ab. Unter den Professoren finden wir fünf Italiener und zwei Franzosen gegen ebensoviele Deutsche, auch unter den aggregierten Mitgliedern sind noch einige Ausländer. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich über die Akademie zu berichten. Es sei nur erwähnt, daß Christian Ludwig von Hagedorn zum Generaldirektor ernannt wurde und daß sich unter den Professoren der Maler Charles Hutin (Direktor der Dresdner Akademie), der Architekt Friedrich August Krubsacius und der Bildhauer Gottfried Knöffler befanden. Die anderen haben wenig Spuren in Dresdens Kunstleben hinterlassen. Wichtig aber wurde, daß 1766 Anton Graff an die Akademie berufen wurde und von da an bis zu seinem Tode 1813 eine reiche Wirksamkeit als Bildnismaler entfaltete.

ANTIKEN UND GIPSABGÜSSE. Der Wandel in den Dresdner Kunstverhältnissen war im ganzen übel. An Stelle der persönlichen Kunstpflege des Fürsten war sozusagen schon jetzt eine staatliche getreten, wenn auch der Kurfürst selbst die Professoren alle ernannte. Friedrich August III. hat sich der Akademie gewissenhaft angenommen, aber auch nicht mehr; er selbst neigte mehr den Wissenschaften und den Künsten zu. Die mißliche Lage Sachsens nach dem Siebenjährigen Kriege war auch wenig dazu angetan, eine reiche Kunstpflege zu begünstigen. Immerhin ist einiges Bemerkenswerte zu verzeichnen. Die bedeutende Antikensammlung wurde 1785—86 aus den unwürdigen Räumen in den Pavillons des Großen Gartens in das Japanische Palais gebracht und dort in zwölf großen und hellen Sälen wohlgeordnet aufgestellt. Dazu kaufte der Kurfürst im Jahre 1782 die berühmte Sammlung von Gipsabgüssen nach Antiken, die Raffael Mengs mit regem Sammeleifer und großer Sorgfalt in Rom und anderen Orten unter seinen eigenen Augen hatte anfertigen lassen. Es waren nicht weniger als 833 Stück. Dieses „Mengsche Museum“, das späterhin mit der Antikensammlung vereinigt worden ist, wurde 1792 im Erdgeschoß des ehemaligen Stallgebäudes untergebracht. Es ist lange Zeit die einzige bedeutende Sammlung dieser Art in Deutschland gewesen. Für die Gemäldegalerie wurde unter Friedrich

August III. nur ganz wenig erworben, wichtig aber ist, daß der Hofmarschall Freiherr zu Racknitz im Schlosse die sieben Teppiche nach Raffaels Kartons wieder auffand, die Papst Leo X. seinerzeit dem Dresdner Hof geschenkt hatte. Der Papst hatte in Arras je ein Exemplar für die Petrikirche zu Rom, für den Wiener und den Dresdner Hof herstellen lassen. Die Dresdner Teppiche waren verschollen. Kardinal Albani erzählte indes eines Tages dem Professor Casanova, es müßten in Dresden Teppiche nach Raffaels Zeichnung vorhanden sein. Als Casanova gelegentlich in Dresden davon sprach, gab das Anlaß, im Schlosse nach den Teppichen zu suchen. Freiherr von Racknitz fand sie und ließ sie reinigen. Sie wurden dann der Galerie einverleibt und bilden seitdem einen ihrer Hauptschätze. Zu bemerken ist endlich, daß der Kurfürst Friedrich August die Münzsammlung durch beträchtliche Ankäufe vermehrte und daß er für die kurfürstliche Bibliothek unter anderem die Gräflich Brühlsche Büchersammlung (62 000 Bände) und die Gräflich Bünauische Bibliothek (42 000 Bände), sowie die kunstgeschichtlichen Bücher des Herrn v. Heinecken erwarb. Unter ihnen befanden sich zahlreiche Bände, die als kunstgewerbliche Leistungen hervorragen.

ARCHITEKTUR. Der Gegensatz zwischen höfischer und bürgerlicher Architektur, der schon unter August dem Starken bestanden und auch unter August III. nicht geruht hatte, tritt auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die Erscheinung. Unter August dem Starken waren die Gegensätze: der Deutsche Pöppelmann, dessen reiche Phantasie in Italien befruchtet worden war, und die Franzosen de Bodt und Longuelune; auch gegen Bähr, den Erbauer der evangelischen Frauenkirche, wandten sich die französischen Architekten und ihre Anhänger. Dann kam Chiaveri, der Vertreter des römischen Barockstils, der natürlich auch unter den Gegnern von Bährs Werken zu finden war, später aber von Knöffel und anderen so bittere Anfeindung erfuhr, daß er Dresden verließ. Chiaveri hat außer dem herrlichen Kirchenbau so gut wie keine Spuren in Dresden hinterlassen. Nur in den beiden Häusern Töpferstraße 2 Ecke Augustusstraße und Hauptstraße 7 mit der Schauseite Obergraben 3, deren Stil wesentlich von dem Dresdner Barockstil abweicht, hat man den Einfluß Chiaverischen Stils gefunden. Das letztgenannte vornehm wirkende Haus in reiner

Sandsteinarbeit wurde von Petersill, einem der Steinmetzmeister beim Bau der katholischen Kirche, errichtet. Abgesehen von diesen unwesentlichen verschwindenden Ausnahmen steht die katholische Hofkirche in der Entwickelung der Dresdner Architektur ganz vereinzelt da; der römische Barockstil kam mit Chiaveri und ging mit ihm.

SCHMIDT UND KRUBSACIUS. Dagegen finden die Bährsche Richtung sowohl wie der französische Stil nach dem Siebenjährigen Kriege tatkräftige Vertreter. In Bährs Spuren ging sein Schüler der Ratszimmermeister J. G. Schmidt, der seines Meisters Bestrebungen um einen evangelischen Kirchenstil kräftig weiter verfolgte; den französischen Stil, und zwar in der Form des Klassizismus, pflegte dagegen der Professor an der Akademie Friedrich August Krubsacius. Der Gegensatz trat vor allem beim Wiederaufbau der Kreuzkirche zutage. Alsbald nach dem Friedensschlusse ging man in Dresden tatkräftig daran, die Schäden der Belagerungen auszubessern. Die Absichten des Kurfürsten, bei dieser Gelegenheit die Festungswerke zu beseitigen, an die Stelle von Wällen und Gräben Alleen anzulegen und für den Wiederaufbau der abgebrannten Teile einen neuen Gesamtplan aufzustellen, blieb liegen. Namentlich die Straßen in der inneren Altstadt, die Rampische, die Pirnaische, die Moritz- und die Kreuzstraße, sowie der Neumarkt wurden im wesentlichen wieder so bebaut, wie es vordem gewesen war.

KREUZKIRCHE. Mit dem Wiederaufbau der Kreuzkirche beauftragte der Rat seinen Zimmermeister Johann Georg Schmidt. Ein schweres Unglück leitete den Bau ein; am 22. Juni 1765 stürzte der Turmbau plötzlich in sich zusammen. Ein interessantes Bild von Canaletto zeigt uns den eingestürzten Turm. In der Folge entspann sich ein heftiger, langandauernder Streit zwischen dem Rat, der für seinen Baumeister eintrat und der kurfürstlichen Kunstakademie, welche des Hofbaumeisters und Professors Krubsacius Ansichten verfocht. Ein Gutachten Chiaveris verhalf schließlich Schmidt und damit dem deutschen Barockstil zum Siege. Schmidt selbst starb während des Streites um den Bau der Kirche 1774, ohne das Ende des Baues zu erleben. Von ihm rührt der Grundriß der Kirche her, das Innere ist indes nach dem Brande von 1897 durch die Architekten Schilling und Gräbner stark, aber vorteilhaft ver-

ändert worden; das Äußere der Kirche bis zur Attika entwarf und führte aus Christian Friedrich Exner, die Attika rührt von der Oberbaukommission her, Wölbung und Dach — nach dem Brande erneuert — vom Ratsbaumeister Eigenwillig, der Turm von einem Schüler des Krubsacius dem Hofbaumeister Gottlieb August Hölzer. Der Turm wurde erst 1788 fertig. Die Kirche, die am 22. November 1792 eingeweiht wurde, ist ein Zentralbau: an ein fast quadratisches Schiff setzt sich ein halbkreisförmiger Chor. Der Turm gehört in seiner monumentalen Einfachheit, mit seinen wohlproportionierten Massen, zu den Hauptzierden der Silhouette Dresdens, wenn er im einzelnen auch nicht gerade etwas Reizvolles aufzuweisen hat. Noch heute steht er stattlich und kraftvoll an derselben Stelle, wo seit uralten Zeiten seine Vorgänger standen. Ernst und groß erhebt er sich von der südöstlichen Ecke des Altmarktes, mit dem wohlgeschlossenen Platz zusammen ergibt er ein charaktervolles eigenartiges Stadtbild.

ANNENKIRCHE. Auch die Annenkirche war im Siebenjährigen Kriege abgebrannt. Schmidt erbaute die neue von 1764—69. Ihren Turm erhielt sie aber erst im Jahre 1823 durch den Hofbaumeister Thormeyer. Der Grundriß zeigt ein Rechteck mit halbkreisförmigen Abschlüssen, an drei Seiten Emporen, an der vierten den alten Altar, über ihm an Stelle des Altarbildes die Kanzel. Die Anordnung ist dem evangelischen Bedürfnis angemessen, der Kirchenraum wirkte würdig war aber sehr schlecht beleuchtet, so daß sich endlich ein Umbau nötig machte, den 1907—1909 der Architekt Richard Schleinitz geschickt durchgeführt hat. Der Grundriß ist dabei ziemlich derselbe geblieben, aber die Raumwirkung hat bedeutend gewonnen und die Kirche ist hell und licht geworden. Auch die Südfront wurde dabei vortrefflich umgestaltet.

Damit schließen die Kirchenbauten des 18. Jahrhunderts in Dresden ab. Alle vier Pfarrkirchen der Stadt und eine Vorstadtkirche waren neu erstanden: die Frauenkirche, die Kreuzkirche, die Dreikönigskirche, die Annenkirche; ferner die Friedrichstädter Kirche, dazu auch noch die katholische Hofkirche, sowie die inzwischen wieder verschwundene reformierte Kirche. In kirchlicher und in künstlerischer Beziehung war gleich Bedeutendes geleistet worden. Ihre wundervolle Silhouette verdankt die innere Stadt dem 18. Jahrhundert.

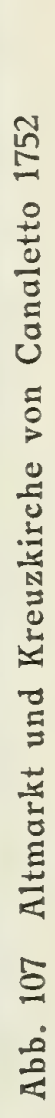


Abb. 107 Altmarkt und Kreuzkirche von Canaletto 1752



Abb. 108 Inneres der Annenkirche vor dem Umbau 1907

LANDHAUS. Das einzige staatliche Monumentalgebäude, das in dieser Zeit gebaut wurde, ist das alte sächsische Landhaus in der Landhausstraße. Sein Erbauer Friedrich August Krubsacius (1718—90) war Schüler Longuelunes und entwickelte dessen Grundsätze zu noch strengerer Einfachheit, wie er meinte im Sinne der



Abb. 109 Südseite der Annenkirche nach dem Umbau durch Richard Schleinitz 1909
Davor das Denkmal der Kurfürstin Anna von Robert Henze

Antike. Er schloß sich in seinen Anschauungen und als Lehrer der Akademie durchaus den französischen Klassizisten Cordemoy, Blondel und Briseux an und bekämpfte heftig den Stil Pöppelmanns, sowie das Übermaß in der Anwendung der Zierate. Nur die Schönheit der Verhältnisse ließ er noch gelten, die edle Einfachheit wurde das Ideal. Leider war sie gleichbedeutend mit Kahlheit und Nüchternheit. Krubsacius war nicht ein Gegner des Rokokogeschmackes für die innere Ausstattung der Wohnungen, im Gegenteil die französische Bequemlichkeit billigte und lehrte auch

er, aber an dem Äußeren der Häuser ließ er nur die Geradlinigkeit gelten, die Lisene ward schließlich das einzige erlaubte Motiv für Bürgerhäuser. Der richtige Hungerstil, ganz angemessen der Zeit der Not nach dem Brühlschen Regiment und dem Siebenjährigen Krieg, die noch gesteigert wurde durch mehrjährigen Mißwachs in Sachsen in den 1770er Jahren. Das Landhaus wurde 1774—75 erbaut. Es zeigt an der Schauseite ein durch zwei Geschosse gehendes Portal mit freistehenden toskanischen Säulen, an den Wänden gequaderte Wandpfeiler mit ionischen Pilastern. Bemerkenswert ist das überaus stattliche, durch das ganze Gebäude gehende Treppenhaus, das größte der ganzen Stadt. Weiter freuen wir uns der trefflichen schmiedeeisernen Gitter an den Fensterbrüstungen und Treppengeländern, des — einmal von Adolf Menzel gezeichneten — Hofbrunnens von Johann Christian Feige dem Jüngeren, und endlich dieses stattlichen Hofes selbst. Krubsacius hatte ursprünglich nach französischem Vorbilde zwei Flügelbauten geplant; da sie nicht ausgeführt wurden, ist der Hof, der sich nach der König Johannstraße öffnet, noch geräumiger geworden. Zu wünschen ist, daß diese im Innern der Stadt ganz einzige Hofanlage auch künftig erhalten bleibt. Sie bildet eine reizvolle Unterbrechung der langen Häuserreihe der König Johannstraße.

PALAIS. Von den wenigen Palastbauten aus dieser Zeit ist nicht viel erhalten. Oberlandbaumeister Exner errichtete die schmucklosen nüchternen Anbauten am Taschenbergpalais. Das stattliche Schönburg-Waldenburgische Palais, vom Hofbaumeister Hölzer nach 1778 für Ludwig Friedrich Graf Vitztum von Eckstädt in der Moritzstraße errichtet, ist verschwunden. Krubsacius erbaute das — seitdem zweimal umgebaute — Prinzenpalais im Garten der Zinzendorfstraße, seinem Grundriß nach ein bequemes Landhaus nach dem Schema Blondels mit Enfiladen, Alkoven, Haupt- und Nebentreppen usw. Er baute auch das Harmoniegebäude um, wobei die Hauptschauseite von Knöffel bestehen blieb; aber das Innere und die neuen Teile im Hofe und an der Rampischen Straße gestaltete er einheitlich nach den französischen Grundsätzen. Der Richtung des Krubsacius gehört auch das ehemalige herrschaftliche Wohnhaus Große Brüdergasse Nr. 25 an; die Schauseite hat eine toskanische Pilasterordnung durch beide Obergeschosse und

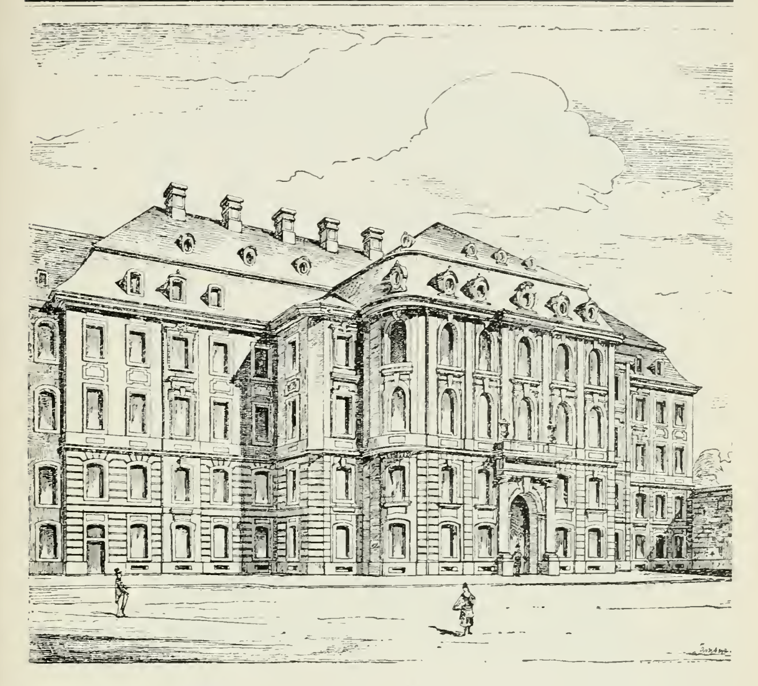


Abb. 110 Hofansicht des Landhauses von Krubsacius 1770—76

ein unverkröpftes Triglyphengesims. Im Jahre 1900 wurde es modern verballhornt.

BÜRGERHÄUSER. Will man sich ein Bild verschaffen, wie von 1760—1800 die bürgerliche Baukunst Dresdens aussah, so braucht man nur den Neumarkt und die umgehenden Straßen Moritz-, Landhaus-, Rampische-, Schießgasse, Kreuzstraße, Frohngasse, Töpfergasse zu durchwandern. Die Lisene ist das stehende architektonische Motiv, das im Sinne der Convenance und Bienséance den Bürgerhäusern zukam; soweit Ornamente — Kartuschen — angewendet wurden, gehören sie dem Rokokostil an. Daß sich mit der Lisene trotz ihrer Einfachheit immerhin eine ansprechende Wirkung erzielen läßt, zeigt vielleicht am besten Stadt Berlin am Neumarkt, von dem Architekten Eigenwillig, wo die

Lisenen teilweise rund geführt sind. Reiche Rokoko-Ornamentik in angetragenem Stuck anmutig pyramidal angeordnet zeigt das Haus Moritzstraße Nr. 6. Besonders bemerkenswert ist das schöne Haus Neumarkt Nr. 10 (Stadt Rom), 1773 erbaut in Knöffels Weise. Ausgezeichnet ist es durch schmuckvolle Erker an den Ecken, einen stattlichen Balkon auf Tragsteinen und einen ausgezeichnet durchgebildeten Grundriß. Zahlreiche andere Häuser aus dieser Zeit sind ganz schmucklos, nur die Haustür ist mehr oder minder stattlich in Rokokostil durchgebildet und mit Holzschnitzerei, Bronze- oder Messingbeschlag versehen, so das Josephinenstift Große Plauenschestraße Nr. 16 von Exner, an der Frauenkirche Nr. 17, Pirnaischestraße Nr. 1 vom Hofkondukteur Hahmann.

Von Racknitz gibt in seiner Geschichte des Geschmackes folgendes richtige Urteil ab:

„Die kursächsische Residenz Dresden wird unter die schönsten Städte Deutschlands gerechnet, und man kann in gewisser Hinsicht behaupten, daß der Blondelsche Geschmack zu ihrer Verschönerung beigetragen hat. Es befinden sich nämlich daselbst nur wenige öffentliche Gebäude, die durch architektonische Vorzüge die Aufmerksamkeit der Kenner anregen, dagegen haben die Bürgerhäuser einen gefälligen und reinlichen Charakter, der zugleich, wenn auch nicht Reichtum, doch einen Wohlstand ankündigt, der auf jeden Fremden beim ersten Anblicke einen angenehmen Eindruck macht und wodurch Dresden zu einer der vorzüglichsten Städte Deutschlands wird. Die innere Einrichtung der Gebäude ist dagegen so beschaffen, daß ihre Besitzer daraus guten Nutzen ziehen; mit einem Worte: was man gute bürgerliche Baukunst nennt, ist in Dresden häufig angewandt zu sehen. Geht man aber auf die Ursache zurück, welcher man diese Vorteile und Annehmlichkeiten verdankt, so findet man solche darin, daß die sächsischen Architekten den Blondelschen französischen Geschmack mit Einsicht benutzten, nicht aber die große, nur für öffentliche Gebäude und Paläste anwendbare Bauart der Italiener nachahmten. Denn was die innere Einteilung der Zimmer und die täglichen häuslichen Bequemlichkeiten anlangt, so kann man nicht in Abrede stellen, daß hierin Blondel, Briseux und andere Franzosen den Italienern vorzuziehen sind. In diesem Zeitraume von 30 bis 40 Jahren, wo der Blondelsche Geschmack in Sachsen

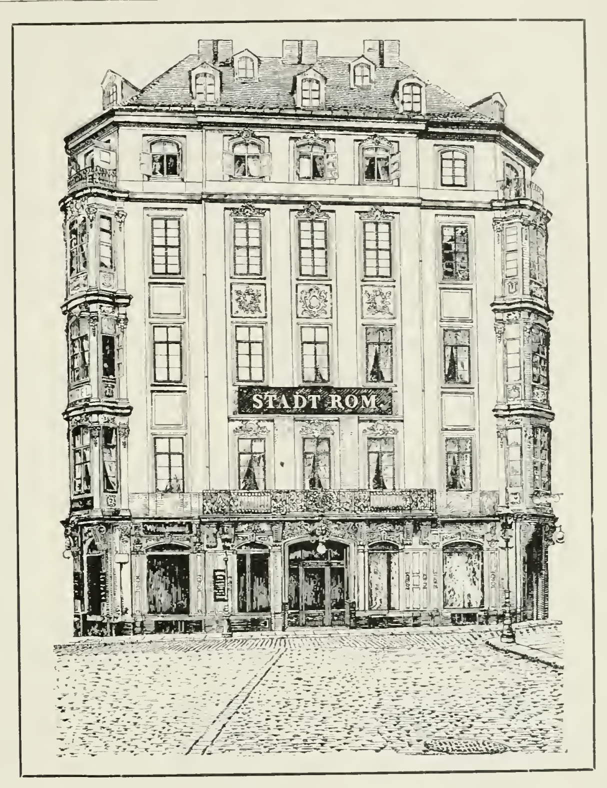


Abb. 111 Stadt Rom am Neumarkt 1773

der vorherrschende war, wurden auch die meisten neuen Bürgerhäuser in Dresden gebaut."

WEINLIG. Der Klassizismus des Krubsacius fand einen weiteren Vertreter in dessen Schüler Christian Traugott Weinlig (1739 bis 1799). Er hatte noch weniger große Aufgaben zu bewältigen als sein Lehrer. Sein Hauptwerk ist das Kgl. Stallgebäude, das er 1794/95 errichtete. Bemerkenswert ist nur die Reithalle, ein lang hingestrecktes rechteckiges, einstöckiges Gebäude in einfachen und strengen architektonischen Formen. Die Pfeiler sind durch Lisenen

gegliedert, die Mitte bezeichnet eine Vorlage mit einem mächtigen Giebel auf dem kräftigen Konsolen- und Hauptgesims. Nicht mit Unrecht schreibt Gurlitt dem Bau eine gewisse Größe der Auffassung zu. Das große flache Sandsteinrelief im Giebel, ein antikes Zweigespann darstellend, ist von dem Bildhauer Franz Pettrich.

PLASTIK. Die Plastik lag in der geschilderten Zeit in Dresden sehr darnieder. An großen Aufträgen fehlte es gänzlich, nicht minder an bedeutenden Künstlern, solche auszuführen. Da war zunächst Johann Christian Feige der Jüngere (1720—88); sein Werk ist der erwähnte Delphinbrunnen im Hofe des Landhauses. Die wenigen Grabdenkmäler, die ihm zugeschrieben wurden, sind verschwunden. Sein Bruder Joh. Friedrich Feige (1728—88) führte 1776 nach der Zeichnung des Krubsacius das Denkmal der Neuberin in Laubegast aus; von Johann Ferdinand Feige († 1783) rührt der kümmerliche Löwe her, der über der Tür der Löwenapotheke angebracht ist. Ein anderer Bildhauer jener Zeit war Johann Baptist Dorsch aus Bamberg (1744—89), der 1777 nach Dresden gekommen sein soll. Er hat die Vasen und Kindergruppen auf den Balustraden des Zwingers, welche die preußischen Schildwachen im Siebenjährigen Kriege herabgestürzt hatten, nach den vorhandenen Modellen ersetzt und auch am Ostpavillon Fehlendes ergänzt. Sein Werk ist auch das Grabdenkmal des 1774 verstorbenen Johann Georg Chevalier de Saxe, eines natürlichen Sohnes Augusts des Starken und der Fürstin Lubomirska: ein hochgestellter Sarkophag mit Löwenfüßen und dem Wappen des Verstorbenen. Das Denkmal steht in verwahrlostem Zustande auf dem alten katholischen Friedhofe. Dorsch schuf auch die beiden ungeschickten Löwen und zwei weibliche Hermen vor dem Marcolinischen Palais. Von Thaddeus Ignaz Wiskotschill endlich (1753—95) stammen: vier tragende Satyre nebst einer Vase an der Rundgalerie nördlich vom Wallpavillon des Zwingers, ferner vier teils Laternen, teils Vasen tragende Hermen an der Straße vor dem städtischen Krankenhause und sechs Standbilder historischer Persönlichkeiten des klassischen Altertums, von denen zwei noch im Garten dieses Krankenhauses stehen, während vier nach der Bürgerwiese versetzt worden sind; nach Gustav Müller: die Skythenkönigin Tomyris mit dem Haupte des Kyros Themistokles, Muzius Skävola, die Amazonenkönigin Talestris, Alkibiades und

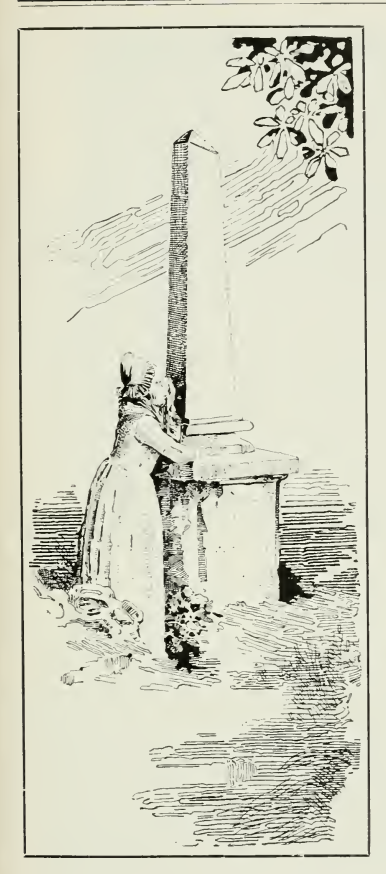


Abb. 112 Grabdenkmal eines Unbekannten um 1760 auf dem alten katholischen Friedhofe

Perikles. In Wiskotschill sehen wir einen nicht gerade hervorragenden Vertreter des klassizistischen Stils. Das Temperament des Barockstils hat der Ruhe und Glätte Platz gemacht, durch welche man der Antike näher zu sein glaubte.

Zu diesen vier Bildhauern kommt endlich noch Franz Pettrich (1770—1844). Ihm wurden noch weniger Aufträge zuteil als seinen Zeitgenossen, sein Mannesalter fiel in die Zeiten der Napoleonischen Kriege, die schwere Anforderungen an Sachsen stellten, und in die daraufolgende Zeit der Erschöpfung, die keinerlei Förderung der Kunst gestattete. Nur an Grabdenkmälern konnte sich die Plastik dann und wann betätigen. Wandelt man über die alten Friedhöfe, besonders den alten katholischen Kirchhof, der 1724 in Gebrauch genommen wurde, den inneren Neustädter Friedhof (1732 angelegt), den alten Eliasfriedhof und den Rest des Johannesfriedhofes, so sieht man ein ganzes Jahrhundert der Kunst in seiner Stellung zu Tod und Totengedächtnis an sich vorüberziehen. Die besten der noch vorhandenen Denkmäler, von denen einige schon im Museum des Kgl. sächs. Altertumsvereins eine Zuflucht gefunden haben, sind im Gurlittschen Inventarisationswerk abgebildet. Von Pettrich stammen mehrere Grabdenkmäler auf dem alten katholischen Friedhof: das des Malers Johann Baptist



Abb. 113 Grabdenkmal für Caroline Pettrich geb. Dittrich † 1803 auf dem alten katholischen Friedhofe

Casanova († 1795), das für Pettrichs verstorbene beide Frauen (1809) und das des Bischofs Schneider († 1818).

Bezeichnend für den Stil der Zeit ist auch das Grabdenkmal des Generals Moreau auf den Räcknitzer Höhen, das 1814 an der Stelle errichtet wurde, wo der General in der Schlacht bei Dresden am 27. August 1813 durch eine Kanonenkugel seinen Tod fand: ein schlichter Syenitwürfel, obenauf liegen Helm, Schwert und Lorbeerkranz. Zwischen drei Eichen stehend und von Efeu umrankt ist das Denkmal zu einer stimmungsvollen Anlage geworden, die uns mehr anmutet als viele andere Denkmäler kunstreicher Zeiten. Ausgeführt hat es Pettrichs Schüler Christian Gottlob Kühn (1780—1828) nach dem Entwurf des Architekten Thormeyer. Kühn fertigte auch den Musenreigen an der Tür des Hauses Pillnitzerstraße 28, sowie die beiden liegenden Löwen am Strehlener Tore des Großen Gartens, die vormals am Fuße der Großen Freitreppe zur Brühlschen Terrasse lagerten und ihr einen so harmonischen Abschluß gaben, bis sie 1863 bei deren Umbau



Abb. 114 Denkmal des Malers Johann Eleazar Zeisig 1806

den Schillingschen Gruppen weichen mußten.“ (Gustav Müller S. 101.)

GRAFF UND ZINGG. Nicht viel besser stand es um die Dresdner Malerei jener Zeit. Der Akademiedirektor Charles Hutin († 1776), der Tiermaler Joseph Roos, Giovanni Casanova († 1795), Johann Elias Zeisig, genannt Schenau (aus Großschönau 1737 bis 1806), sie alle haben nichts irgendwie Bemerkenswertes an Kunst hinterlassen. Wenigstens ein Künstler aber lebte und wirkte damals in Dresden, dessen Ruhm noch heute unvermindert strahlt: Anton Graff aus Winterthur, der 1776 nach Dresden berufen wurde und hier bis zu seinem Tode im Jahre 1813 jene zahlreichen Bildnisse schuf, die noch heute die Freude aller Kunstfreunde bilden. Eine ganze Reihe dieser Bildnisse, die uns die adelige und die bürgerliche Gesellschaft der damaligen Zeit und besonders alle berühmte Zeitgenossen so treu vor Augen führen, besitzt die Dresdner Galerie. Kommt man aus dem Pastellkabinett nach den Zimmern, wo die Graffschen Bildnisse hängen, so wird man sich unmittelbar bewußt, daß eine andere Zeit herangekommen war. Dort die unverwüstliche Lebenslust eines Hofes im Stile

Ludwigs XIV. und der Regence, hier eine gutbürgerliche Gesellschaft in einfacheren aber gefesteten Anschauungen und Verhältnissen. Die leichte Puderwolke der Pastelltechnik hat der Farbentiefe und dem festen Strich einer soliden Ölmalerei Platz gemacht.

Neben Graff haben die übrigen Maler der Zeit für Dresden als Kunststätte weniger Bedeutung. Jedem Dresdner wird wohl der Name Gerhard von Kügelgen bekannt sein aus den köstlichen Lebenserinnerungen seines Sohnes Wilhelm v. Kügelgen. Aber von seinem künstlerischen Schaffen ist in Dresden nicht viel übrig geblieben. Wie es sonst in Dresdens Künstlerkreisen und besonders an der Akademie aussah, das hat uns Ludwig Richter in seiner Selbstbiographie so lebendig und mit so frischem Humor geschildert, daß wir an die gezackte Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier Zinggs nur zu erinnern brauchen. Jammervolle Zeiten. Nur in Paris war damals ein Kunstleben im großen Stil. Die deutschen Künstler aber verzweifelten an den Verhältnissen in dem geknechteten und zertretenen Vaterlande. Nur von Rom erhofften Overbeck, Koch, Reinhardt, Cornelius und viele andere eine Wiedergeburt der deutschen Kunst.

Der Kupferstecher und Landschafter Adrian Zingg (1734 bis 1816), der von Ludwig Richter als Lehrer verspottete Professor an der Akademie verdient aber doch als Heimatkünstler gewürdigt zu werden. Gleich Graff war er ein Schweizer, der in Dresden eine zweite Heimat gefunden hatte. Aus einem Gebirgsland kommend zog ihn die sächsische Schweiz, die um 1760 noch kein Mensch besuchte oder schön fand, stark an. Er begann zuerst, die sächsische Schweiz zu durchwandern und ihre Täler und Fernsichten in angetuschten Radierungen wiederzugeben. Diese zierlichen, wenn auch etwas manierierten Blätter verkaufte er selbst auf der Leipziger Messe, die er mit seinen wohlgefüllten Mappen bezog, und er hatte einen guten Absatz. Auch seine Schüler, darunter Johann Christian Klengel (1751—1824) und C. August Richter, der Vater Ludwig Richters, leitete er auf diese Wege. So ist der Schweizer Zingg, der Vater der gezackten Eichenmanier und der gerundeten Lindenmanier, ein Herold der Schönheit unserer sächsischen Heimat geworden.

WANDLUNGEN. Hofleibarzt Carus schreibt in seiner Biographie über die damalige Malerei in Dresden:



Abb. 115 Selbstbildnis des Malers Anton Graff Kgl. Gemäldegalerie
(Phot. Tamme)

„In Dresdens Kunstrichtung herrschte ein einfacher und gemütvoller Sinn, wie in ganz Deutschland. Die Dresdner Kunstakademie behauptete in Deutschland noch eine gewisse tonangebende Stimme."

In späterer Zeit urteilt er also:

„In Deutschland war durch Frankreichs Einfluß jene letzte versunkene Periode der Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts bekanntlich die alleingeltende geworden, eine wahre Versumpfung hatte Platz gegriffen, und man traut jetzt kaum seinen Augen, wenn man Werken begegnet, die zu jener Zeit sich wirklich eines gewissen Rufes erfreuten. Auch in Dresden teilte die Kunst dieses Schicksal. Seit dem schon doch sehr kühlen Anton Raffael Mengs,

der 1779 verstorben war, war von Historienmalerei gar nicht mehr die Rede, kaum daß noch einige wackere Bildnismaler, so der in Kinderköpfen besonders glückliche Christian Leberecht Vogel (1759 bis 1816) und der kernhafte Anton Graff († 1813) eine gewisse Auszeichnung verdienten. So herrschte denn auch noch, als ich nach Dresden kam (1814), eine große Flauheit der Kunst vor, und jedermann weiß, wie namentlich im geschichtlichen Fache erst so viel später durch den neuen aus den Schulen von Cornelius in München und Schadow am Rhein hervorgegangenen Einfluß, eine merkbare Erfrischung und Erhebung derselben herbeigeführt wurde. Achtet man jedoch auf das Eigentümliche solcher Perioden, der Erniedrigung, so wird man finden, es ist dann eine Art von Schwüle in der Luft, eine gewisse Stille, die auf etwas Neukommendes, und somit wieder auf eine künftige Entwickelung deutet. Brechen dann wirklich die ersten jungen Triebe der Erneuerung hervor, so ist dann zugleich eine besondere Teilnahme, ein allgemeineres Interesse daran vorhanden, ein Interesse, welches gewöhnlich sich mehr verliert, wenn nun wieder die volle Zeit des Treibens angebrochen ist, und Kunstwerke bedeutender Art in ganzen Massen sich hervordrängen. Solche stille Zeit nun, mit nur noch einzelnen sich ankündigenden Trieben war also damals auch um mich her: Kaspar David Friedrich (geb. 1774 zu Greifswald, seit 1798 zu Dresden, 1824 Professor an der Akademie, gest. 1840) mit seiner etwas starren und trüben, aber hochpoetischen Weise war überhaupt und insbesondere in der Landschaftsmalerei der erste, der hier das Philistertum angriff und aufschüttelte, und es hatte viel Aufsehen gemacht, als über eines seiner Bilder — ein Kruzifix auf dem Felsen unter dunkeln Tannen und vor den verglühenden Wolken der Abendröte — ein literarischer Streit sich erhob, der für ihn von dem ihm befreundeten Gerhardt v. Kügelgen, gegen ihn von einem banalen Dilettanten, einem gewissen Herrn v. Ramdohr zum Nachteil des letzteren durchgefochten wurde. Dabei war die Zahl der Kunstwerke, die entstanden, ganz gering. So eine damalige Ausstellung füllte etwa drei mäßig große Räume, eins, das Professorenzimmer genannt, für die Herren von der Akademie (um eine gehörige Rangordnung zu beobachten), eins für die Fremden, die Kunstfreunde und die nicht zünftigen Künstler, und eins für die akademischen Schüler. Hier war denn die Übersicht



Abb. 116 Rast bei der Heuernte von Caspar David Friedrich Gemäldegalerie

nicht schwer; das Publikum, im ganzen gemütlich gebildet, hier und da phantastisch durch den einige Zeit in Dresden lebenden und schreibenden Dichter Hoffmann aufgeregt, nahm überall fähigen Anteil, und der Boden fand sich somit für junge Kräfte ganz gut vorbereitet."

Kaspar David Friedrich (1774—1840), der auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung des Jahres 1906 wieder entdeckt wurde, war gleich Philipp Otto Runge, der aber nur kurze Zeit in Dresden verweilte, vom Norden nach der sächsischen Hauptstadt gekommen (1798). Was Runge als Aufgabe der Malerei im 19. Jahrhundert bezeichnet hatte, nämlich Licht und Farbe und bewegendes Leben darzustellen, daran ging Friedrich, getrieben von dem poetischen Drange, der ihn beseelte, und geschult in der Kopenhagener Akademie, wo Christian Wilhelm Eckersberg damals eine intime Kunst an Stelle der großen Kunst setzte und weithin segensreich wirkte (Springer-Osborn Grundriß der Kunstgeschichte V, 183). Während Friedrich Matthäi (1777—1847) als Vertreter dieser großen Kunst in Dresden die

Ermordung des Ägisth und den Tod des Kodrus malte, versenkte sich Friedrich tief in das Leben der Natur, in die Stimmung der Landschaft und malte die unermeßliche Größe des Meeres, die Weite der Ebene, die unergründliche Tiefe des Himmels, das Spiel des Lichtes und der Luft in den Wolken, auf Feldern und Wiesen. Nicht die Antike kümmerte ihn, über die der seichte Polyhistor Hofrat Karl August Böttiger damals im Antikensaal vielbesuchte populär-wissenschaftliche Vorträge hielt, sondern der Wandel der Natur im Laufe der Tages- und Jahreszeiten. Bald in allegorischen, bald in reinen Stimmungslandschaften strömte er sein inneres Verhältnis zur Natur aus — immer gesund, voll echter Empfindung und in einer Farbenfrische, die man damals in Dresden sonst nicht kannte. Von den Verirrungen der Romantik hielt er sich fern. Etwa von 1815—25 stand er auf der Höhe seines Schaffens. In dieser Zeit (1818) kam auch der Norweger Christian Dahl (1788—1857) nach Dresden, dessen norwegische Landschaften bei seinem ersten Auftreten in der Kunstausstellung das ungeheuerste Aufsehen erregten. „Schwerlich kann man sich", so erzählt Ludwig Richter — „jetzt nur eine Vorstellung machen, welche Wirkung ein Werk von solch schlagender Naturwahrheit unter dem Troß der übrigen schattenhaften, leblosen, maniervollen Gemälde hervorbrachte. Nur Dahls Freund Friedrich machte eine Ausnahme mit seinen ganz originellen, poetisch gedachten und tief melancholischen Landschaftsbildern". In diesen Kreis von Landschaftern, die der Natur freier gegenübertraten als die alten verzopften Akademiker, gehörte auch der Hofleibarzt Carl Gustav Carus (1789—1869), der die modernere Auffassung teils durch seine Schriften vertrat und auch selbst im Sinne von Friedrich, wenn nun auch mit geringerem Können, malte. Weiter verdienen aus jener Zeit noch genannt zu werden: Karl Vogel von Vogelstein (1788—1868), der die offiziellen Bildnisse für den Hof malte, dann Christian Leberecht Vogel (1759—1806), dessen genreartig aufgefaßtes Bildnis seiner beiden Söhne in der Dresdner Galerie sich großer Beliebtheit erfreut, und endlich Friedrich Georg Kersting (1783—1847), der uns in seinen Bildern die reizvollen schlichten Biedermeierzimmer in ihrer hellen lichtgetränkten Raumtiefe als malerische Urkunden einer bescheidenen glücklichen Zeit hinterlassen hat. Gänzlich verblichen

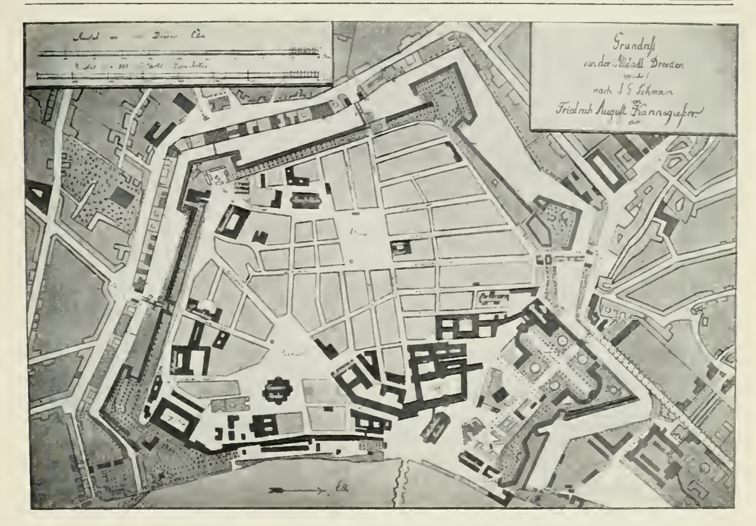


Abb. 117 Grundriß von Dresden-Altstadt
1824 vor der Niederlegung der Befestigungen

ist dagegen der Ruhm von Moritz Retzsch (1779—1857), dessen Umrisse zu Goethes Faust, zu Schillers Balladen und zu Shakspere seinerzeit so berühmt waren.

In diesem Zusammenhange dürfen wir auch den französischen Bildhauer David d'Angers nennen, der um 1830 „in einem gewissen kosmopolitischen Kultus" alle großen Männer seiner Zeit auch außerhalb Frankreichs aufsuchte und in Form kleinerer Medaillonbildnisse eine Galerie berühmter Zeitgenossen anlegte. Sie befindet sich jetzt im Museum zu Angers. In Dresden würdigte er u. a. Ludwig Tieck und Carus dieser Ehre. Außerdem aber fertigte er zwei kolossale Büsten dieser beiden Männer an, die heute nebst einer ebensolchen von Goethe — einer eigenhändigen Wiederholung der Weimarischen Goethebüste Davids — im Treppenhause der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden-Neustadt stehen. (Eine vierte Büste, die auch dabei steht, nämlich die des Ministers von Lindenau, ist ein Werk des Bildhauers Hopfmann.) Das Kgl. Kupferstichkabinett bewahrt außerdem eine Reihe gezeichneter Bildnisse des französischen Künstlers aus jener Zeit auf.



Abb. 118 Vor dem Abbruch der Festungswerke Stadtgraben (jetzt Ostraallee), Zwinger, Sophienkirche, Wilsdruffer Tor, Malerhaus nach Canaletto

BESEITIGUNG DER FESTUNGSWERKE. Für das Stadtbild ist die Napoleonische Zeit in einer Hinsicht von Bedeutung geworden. Schon das 18. Jahrhundert hatte die überaus bedeutsame Veränderung des Städtebildes vorbereitet. August der Starke und sein Nachfolger scheuten nicht davor zurück, beim Bau des Zwingers und der katholischen Kirche Bastionen und Wälle zu durchbrechen, August III. verschenkte sogar die Plätze ringsum auf dem Walle zur Anlegung von Gärten. Vor allem schenkte er das Stück vom Schlosse bis zur Venusbastion dem Minister Grafen Brühl, und dieser ließ hier seinen berühmten Garten anlegen, ein Lusthaus, ein Galeriegebäude und das Palais errichten, von dessen zweitem Geschoß man auf einer leichtgeschwungenen Brücke zum Garten hinübergehen konnte. Das prächtig ausgeschmückte Lusthaus, das an der Stelle des heutigen Belvedere stand, verschwand, wie oben berichtet, schon acht Jahre nach seiner Vollendung: Friedrich der Große ließ es von Grund aus zerstören. Die Trümmer blieben liegen, der Brühlsche Garten verwahrloste, eine Wüstenei breitete sich da oben aus. Es war kein Geld vorhanden, dem Zustande der Verwahrlosung ein Ende zu machen. Ein Russe fand endlich die Mittel dazu.



Abb. 119 Freitreppe der Brühlschen Terrasse von Thormeyer 1812
mit den Gruppen der vier Tageszeiten von Johannes Schilling 1864—1871
(Lichtdruck von Rud. Brauneis, Dresden)

Der französische Eroberer Napoleon zwang 1806 den sächsischen Kurfürsten, dem Rheinbunde beizutreten, er machte Sachsen zu einem Königreich und von 1807 an kämpften die sächsischen Truppen gemeinsam mit den Franzosen gegen Preußen und alle sonstigen Mächte, die sich Napoleon feindlich gegenüberstellten. Die Bundesgenossenschaft zwischen dem König von Sachsen und Napoleon stand allerdings auf dem Papier. In Wirklichkeit gebot Napoleon über Sachsen wie er wollte, und auch in Dresden, das von 1807—13 aus Unruhe und Kriegsnot nicht herauskam, herrschte er als eigentlicher Gebieter. Napoleon gab 1809 den Befehl, die Festungswerke Dresdens abzutragen. Dresden sollte aufhören, eine Festung zu sein, Torgau sollte zur Landesfestung ausgebaut werden. Am 20. November 1809 begann das Werk der Zerstörung. Drei Jahre lang arbeitete man an der Beseitigung der Schanzen, Wälle und Bastionen. Dann kam der Feldzug Napoleons gegen Rußland mit seinen schwerwiegenden Folgen. Napoleons Macht wurde in Rußland vernichtet, und der große Befreiungskrieg des Jahres 1813 brachte endlich auch Deutschland die Erlösung vom fremden Joche.

Dresden war einer der letzten Stützpunkte der Napoleonischen Herrschaft gewesen. Am 17. November 1813, vier Wochen nach der ruhmreichen Völkerschlacht bei Leipzig, zog die letzte Abteilung



Abb. 120 Altstädter Hauptwache von Schinkel
(Lichtdruck von Rud. Brauneis, Dresden)

Franzosen aus Dresdens Mauern ab. Zum Gouverneur von Sachsen an Stelle des unglücklichen gefangenen Königs ernannten die verbündeten Fürsten den russischen Generalmajor Fürsten Repnin. Er nahm seinen Sitz im Brühlschen Palais zu Dresden. Ihm hat Dresden manches zu danken. Es war ihm unbequem, daß von seinem Garten kein gerader Weg nach dem Schlosse führte. Daher ließ er durch den Hofbaumeister Thormeyer die große Freitreppe zum Brühlschen Garten anlegen. Auch der verwilderte Garten selbst ärgerte ihn. Er ließ ihn daher instand setzen, ließ die Ruinen des Brühlschen Belvedere beseitigen und durch den Hofbaumeister Christian Friedrich Schuricht ein neues Belvedere erbauen, das bis zum Winter 1842 gestanden hat. Repnin gestattete zugleich den Bürgern Dresdens den Zutritt zum Brühlschen Garten. So war der „Balkon Europas" eröffnet; was einst der allmächtige Günstling Augusts III. nur für sich und seine Gäste geschaffen hatte, war Gemeingut der Dresdner und aller Dresden besuchenden Fremden geworden. Repnin ließ auch die von den Franzosen gesprengte Elbbrücke wieder herstellen, er wandelte den Großen Garten in einen Lustort um und erweiterte die Kunstakademie.

Die Abtragung der Festungswerke, die der Feldzug von 1812 unterbrochen hatte, ward 1817 wieder aufgenommen; um 1829



Abb. 121 Haus des Lichtbildners Hugo Erfurth Zinzendorfstraße (Phot. Erfurth)

war sie in Altstadt wie in Neustadt vollendet. Eine ganze Reihe neuer Straßen und Alleen entstanden im Zuge der früheren Wälle in Neustadt, namentlich die Glacisstraße, in Altstadt die Wallstraße, die Marienstraße und die Alleen, die nach ihrer Erweiterung in unseren Tagen den Gesamtnamen Ringstraße erhalten haben. Dresden war nun eine offene Stadt geworden und gewann an der Grenze der inneren Stadt gegen die Vorstädte ein völlig anderes Aussehen. Hätte August III. nicht schon begonnen, Teile des Walles zu verschenken, so wären die Dresdner Boulevards noch weit stattlicher ausgefallen.

ARCHITEKTUR. Der Architekt Gottlob Friedrich Thormeyer (1775—1842) war ein Schüler Höltzers, 1812 wurde er Hofbaumeister. Viel konnte er nicht schaffen, weil in den Jahrzehnten nach dem Napoleonischen Kriege in Dresden ebensowenig gebaut wurde, wie nach dem Siebenjährigen Kriege. Seine Hauptwerke: die Treppe zur Brühlschen Terrasse, das Moreau-Denkmal und der Turm der Annenkirche (1822—23) sind schon erwähnt. Sein Werk sind endlich auch die beiden Torhäuser am Kaiser Wilhelmplatze 1827—29, die an Stelle des ruinenhaften unvollendeten Weißen oder Leipziger Tores von 1718 traten. Sie dienen jetzt als chirurgische Hilfsstation und als Bureau der Reichsmilitär-

verwaltung. Bis 1852 waren sie durch ein gußeisernes Geländer verbunden, durch das drei Tore führten. Diese beiden Gebäude, die den großen Platz nach Westen zu angemessen abschlossen, sind die letzten nennenswerten Schöpfungen des Dresdner Klassizismus, dessen letzter Vertreter Thormeyer war. Zu der Altstädter Hauptwache im rein griechischen Stile, die 1831—33 errichtet wurde, hat der berühmte Berliner Architekt Friedrich Schinkel den Entwurf geliefert. Wer sich an ihrer Stellung zum Museum stößt, bedenke, daß sie vor diesem erbaut ist. Ein anderer Architekt der Zeit ist der Akademieprofessor Joseph Thürmer, von dem wir kein bedeutendes architektonisches Werk zu nennen wissen. Ein stattliches Privathaus dieser Zeit ist das Haus Zinzendorfstraße Nr. 11, in dem gegenwärtig der Kunstphotograph Hugo Erfurth sein Atelier hat.



Abb. 122 Das alte Hoftheater von Gottfried Semper
(Phot. Brockmanns Nachf.)

VON 1830 BIS ZUR GEGENWART

KUNST UND BÜRGERTUM — DIE ROMANTIKER. Das geistige Leben Dresdens in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stand noch in dem Zeichen tiefer Erschöpfung, die gleich nach dem Siebenjährigen Kriege eingesetzt hatte und durch die Napoleonische Zeit trotz des vorübergehenden Glanzes, der durch Napoleon und Sachsens neugeschaffenes Königtum auf Dresden fiel, nur vertieft worden war. Im Vergleich mit der Zeit um 1750 sah es in Dresden in der Tat kläglich aus, aber es konnte kaum anders sein. Von den tiefen Wunden, die dem Wohlstande Sachsens geschlagen worden waren, mußte auch Dresden erst wieder sich erholen und neue Kräfte sammeln, ehe es sich auf dem Gebiete der Kunst zu neuen, größeren Taten aufraffen konnte.

Für die bildende Kunst waren diese Jahrzehnte eine Zeit des Überganges. Hatte im 18. Jahrhundert im wesentlichen der König

den Ton angegeben, war die Bürgerschaft gewohnt gewesen, nach oben zu schauen und vom Hofe her alles Große zu erwarten, so begann sich jetzt eine Wandlung vorzubereiten. Durch die Aufklärung und die Revolution war der dritte Stand, die Bürgerschaft, in die Höhe gekommen, überall verlangte das Volk Anteil an der Regierung. Sachsen erhielt eine neue Verfassung am 4. September 1831, und damit erwuchsen dem Volke auch in der Kunst neue Aufgaben. In Sachsen besonders, weil der Nachfolger der beiden Auguste Friedrich August der Gerechte keineswegs ihre Kunstbegeisterung geerbt hatte.

Aber das Volk war der Aufgabe nicht ohne weiteres gewachsen. Künstlerische Bedürfnisse, ästhetische Bildung waren nichts weniger als allgemein. Standen doch nicht einmal die königlichen Kunstsammlungen dem allgemeinen Besuch offen, sondern waren sie doch nur wenigen Auserwählten gegen hohes Trinkgeld zugänglich. Noch im Jahre 1852 konnteGottfried Semper einen Aufsatz schreiben, der mit dem damals noch ungewohnten Gedanken anhub: „Öffentliche Sammlungen von Kunstgegenständen waren immer und werden bei entsprechender Einrichtung stets sehr mächtige Hilfsmittel für die nationale Erziehung sein.“ Daß sie es damals schon waren, muß dabei entschieden bestritten werden; daß sie es aber allmählich wurden, haben zuerst die Romantiker angebahnt. Zu ihren Idealen gehörte es, die Kunst in den Kreis der allgemein menschlichen Bildung einzufügen. „Die Kunst sollte nicht bloß Stoff für den kritischen Scharfsinn, wie bei Lessing, oder Unterlagen für ästhetische Begriffe bieten, wie bei den Philosophen, sie sollte dem menschlichen Bildungsideal eingefügt werden.“ Gerade um die Dresdner Galerie haben sich die Romantiker besonders verdient gemacht. Im Sommer 1798 verweilten Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Wilhelms Gattin Karoline Michaelis, Fichte, Schelling und Novalis in Dresden und lebten sich in gemeinsamen Beobachtungen und Unterhaltungen tief in die Schätze der Dresdner Galerie ein. Eine Fülle von ästhetischen Fragen wurden erörtert. Die heute jedermann geläufigen Kunstgattungen wurden gegeneinander abgegrenzt, das Bildnis im Verhältnis zur Historie, die Landschaftsmalerei mit ihren besonderen Absichten; die Aufgaben der Zeichnung und der Farbe wurden besprochen und weitergehende Fragen aufgeworfen über die Wirkung eines Gemäldes;

abgesehen von der Bedeutung seines Gegenstandes, über seinen Eindruck und seinen Stimmungsgehalt und bis zu welchem Grade man dergleichen mit Worten unserer Sprache ausdrücken könne. Die Ergebnisse dieser Unterhaltungen veröffentlichten die Gebrüder Schlegel alsbald im Athenäum, das eine Fülle von geistvollen Aphorismen damals ganz neuen Gedankengehalts über Kunst, Betrachtungen und Beschreibungen von Bildern mit Gedichten usw. enthält. Sie sind für Dresden besonders wertvoll, weil die Beispiele für ihre Art die Kunst zu betrachten zumeist der Dresdner Galerie entnommen sind. Mit Recht behauptet Adolph Philippi, daß erst durch die Leseliteratur der Romantiker dem großen Publikum die Vorstellung von der Malerei als einer geistigen Lebensäußerung nahegebracht worden ist; bis dahin dachte man bei Kunst an eine mehr oder minder antike Statue. Daß Schiller, der Verfasser der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, die künstlerischen Anschauungen der Romantiker verspottete, schmälert ihr Verdienst nicht im mindesten. Einstweilen gehörten indes die Schätze der königlichen Sammlungen in Dresden noch nicht der Allgemeinheit.

ERSCHLIESSUNG DER KUNSTSAMMLUNGEN — KUNSTVEREIN — ALTERTUMSVEREIN. Erst im Jahre 1828, als die Verwaltung der Kunstsammlungen vom königlichen Hofstaat auf den Zivilstaat überging, wurde die Galerie dem allgemeinen Besuche erschlossen, ein wahrhaft bedeutendes Ereignis im Kunstleben Dresdens.

Schon drei Jahre vorher, am 19. Januar 1825, wurde auf die beharrliche Anregung des Hofrats und „Oberaufsehers des Antiken-Museums" Karl August Böttiger hin der Kgl. Sächsische Altertumsverein gegründet. Sein Zweck war und ist noch heute: „vaterländische Altertümer zu erforschen und zu entdecken, sie entweder selbst oder durch Abbildung zu erhalten und für die Nachkommen aufzubewahren." An die Spitze des Vereins trat Prinz Johann, der zeitlebens die Aufgaben des Vereins mit hohem Ernst und vollem Verständnis gefördert hat. Dem Altertumsverein verdankt Dresden vor allem die Gründung des Altertumsmuseums, das so große Schätze mittelalterlicher deutscher Plastik besitzt und damit das Skulpturenmuseum so trefflich ergänzt. Ferner wurde im Jahre 1829 auf Anregung des kunstsinnigen Herrn Johann Gottlob

v. Quandt der Sächsische Kunstverein gegründet, der erste Versuch der Gebildeten in weiteren Kreisen, zu der Kunst und den Künstlern in nähere Beziehung zu treten. Schon Ludwig Richter wägt in seiner Lebensbeschreibung Nutzen und Schaden eines solchen Vereins ab, der ein notwendiges Übel ist. Nach wenigen Jahren brach dann auch der Streit aus über die Frage, die seitdem nicht zur Ruhe gekommen ist, ob Kunstvereine die Kunst oder die heimischen Künstler fördern sollen. Herr v. Quandt, der für die Kunst eintrat, legte infolge dieses Streites den Vorsitz nieder und trat aus. Noch heute beruht der Sächsische Kunstverein auf den Grundlagen, die er bei seiner Gründung erhielt.

GOTTFRIED SEMPER. Anlaß zu einem monumentalen Bauschaffen in Dresden wurden nun Theater und Gemäldegalerie.

Die Räume der Galerie im alten Stallgebäude erwiesen sich mehr und mehr als unzulänglich, ja als verderblich für die Gemälde. Schädlich war vor allem der starke Temperaturwechsel in den unheizbaren Sälen, ebenso schädlich der eindringende Kohlenrauch und der Straßenstaub, außerdem waren die Bilder nicht genügend gegen Feuersgefahr geschützt. So erscholl immer lauter die Forderung eines Neubaues für die Galerie. Ein Ausschuß von Chemikern und Künstlern ward eingesetzt und J. G. v. Quandt sprach sich 1842 dahin aus, es sei eine Verpflichtung gegen die ganze zivilisierte Welt, ein Museum zu bauen, dessen Lage Gemälde von so hohem Werte vor zerstörenden Einflüssen schütze, und der Minister v. Wietersheim trat mit Wärme dafür ein, daß die Galerie ein ihrer würdiges Gebäude erhalte. Am 6. April 1846 bewilligten die sächsischen Stände für den Bau 350 000 Taler. Der Bau wurde dem Architekten Semper übertragen.

Gottfried Semper, 1804 in Altona geboren, als Architekt in Paris unter dem Klassizisten Gau und dann auf Reisen in Italien und Griechenland gebildet, ward 1834 auf Empfehlung Schinkels als Professor der Baukunst an die Kunstakademie zu Dresden berufen. Seine Tätigkeit in Dresden ist für deren architektonische Entwickelung epochemachend geworden. Gleich nach seiner Ankunft in Dresden, als es sich darum handelte, dem König Friedrich August I. ein Denkmal zu setzen, entwarf er den großartigen Plan, den heutigen Theaterplatz, der noch als ein Schandfleck der Stadt

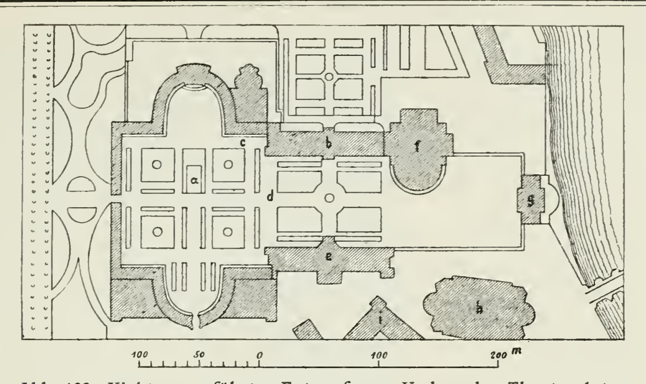


Abb. 123 Nicht ausgeführter Entwurf zum Umbau des Theaterplatzes von Gottfried Semper
a Zwingerhof b Orangeriegebäude c nordöstlicher Pavillon d Platz, auf dem schließlich das Neue Museum erbaut wurde e geplante Bildergalerie f das alte Hoftheater g Hauptwache h katholische Hofkirche i Kgl. Schloß

dalag, zu einer Art Forum auszubauen. Der Zwinger war damals nach der Elbseite noch immer unvollendet und nur mit einer unförmigen Mauer abgeschlossen; vor dieser lag noch das Gewirre des italienischen Dörfchens, das weit weniger malerisch war als sein Name vermuten läßt. Der Name ist erst später auf das Helbigsche Gasthaus an der Elbe übergegangen. Semper schlug vor, die abschließende Mauer abzubrechen und das ganze Gelände von der Ostra-Allee bis zur Elbe in der Breite des Zwingerhofes in eine monumentale Anlage zu verwandeln, die aus der Abbildung hier ersichtlich wird.

Der Zwingerhof sollte darnach doppelt so lang werden und auf der Westseite von einem Orangeriegebäude, dessen Bau beabsichtigt war, und durch das neue Theater, auf der Ostseite durch die neue Gemäldegalerie, an der Elbe durch die Schinkelsche Hauptwache abgeschlossen werden, breite Freitreppen sollten bis zum Elbspiegel hinabführen.

Dieser bedeutende Plan Sempers, der Dresden eine unvergleichlich großartige architektonische Anlage geschenkt hätte, fand bei den Ständen nicht das nötige Verständnis. Die Vertretung des Volkes hatte nicht das Kunstbedürfnis eines August des Starken. Sie versagte bei der ersten großen idealen Aufgabe. Nur das Denk-

mal und das Hoftheater wurden an der angegebenen Stelle erbaut. Das Orangeriegebäude errichtete 1841 der Hofbaumeister von Wolframmsdorf als ein Bauwerk reichgegliederter Renaissanceformen in der Herzogin Garten, und als die Stände das Geld zum Bau des Museums bewilligten, sprachen sie den Wunsch aus, es möge an der offenen Seite des Zwingerhofes erbaut werden. So geschah es.

Semper begann seine Tätigkeit in Dresden damit, daß er die Räume des Erdgeschosses im Japanischen Palais, in welche damals das Antikenkabinett verlegt wurde, im Stile pompejanischer Wandmalerei ausmalte. Dann erbaute er 1836 das Maternihospital (Frauenversorghaus) und 1838—40 die Synagoge. Der beschränkten Bausumme wegen mußte er sich — sogar auf Kosten der Wahrheit — mit den einfachsten Mitteln behelfen. Außen zeigt sie ganz einfache strenge Formen des romanischen Stils, im Innern des quadratischen Baues umkleidete er die ebenso einfachen Emporen nebst Deckenkonstruktion mit einem reichen Spiel farbiger maurischer Ornamente. Was er in seiner Schrift über die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik eben erst (1836) dargelegt hatte, das zeigte er hier an dem glänzenden Beispiel eines stimmungsvoll feierlichen Innenraums. Ebenso wichtig ist, daß er — mit Ausnahme des vorhandenen Kronleuchters — alle Kerzenleuchter (Kandelaber, siebenarmige Leuchter, Ampel), sowie sonstige Geräte selbst entwarf. Es gab keine Dinglinger mehr in Dresden, wie es auch keine Mäzene in der Art der beiden Auguste mehr gab. Semper aber war tief von der Notwendigkeit durchdrungen, einen Bau bis in seine kleinsten Teile harmonisch zu gestalten, auch die dekorativen und kunstgewerblichen Zutaten einheitlich zum Ganzen zu stimmen. So steht seine Synagoge auch in bezug auf das Kunstgewerbe vorbildlich da. Schon damals hegte er die Gedanken, die er später in seinem großartigen Werke über den Stil so überzeugend darlegte.

Weiter baute Semper 1838—41 in Dresden das Hoftheater (abgebrannt 1869), die Villa Rosa in der Holzhofgasse 1839, den Elimeyerschen Ladenvorbau am Neumarkt 1840, das Houpesche Haus Marienstraße 1841, den Cholerabrunnen 1843, das Oppenheimsche — jetzt Kaskelsche und innen umgebaute — Palais an der Bürgerwiese 1845—48 und von 1847 an das neue Museum.



Abb. 124 Grabstätte der Familie Oppenheim (Trinitatisfriedhof) von Gottfried Semper (Dresdner Architektur-Album, Verlag von Seemann & Co.)

Ferner schuf Semper die Grabdenkmäler für den Kunstforscher Freiherrn v. Rumohr († 1843) auf dem alten Neustädter Friedhof, für Carl Maria v. Weber 1844 auf dem katholischen Friedhof und für die Familie von Oppenheim auf dem Trinitatiskirchhof, einen Ehrenbecher für die Nationalgarde — jetzt im Grünen Gewölbe — und den Entwurf zu einer Prachtvase der Kgl. Porzellanmanufaktur zu Meißen für die Londoner Weltausstellung des Jahres 1851. Vom Tempel bis zu Festdekorationen, vom Palast bis zu unerschütterlichen Barrikaden hat er in Dresden so ziemlich alles gebaut, was einem Architekten vorkommen kann.

Das bedeutsame an Sempers Tätigkeit besteht bekanntlich darin, daß er die italienische Renaissance wieder zu neuem Leben erweckte. Er vertrat ganz entschieden das, was wir heute als Nachahmung verwerfen. Er sagte darüber u. a.: „Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen." Im Sinne dieser Anschauung gab Semper der Synagoge

romanische und maurische Formen. Bei dem Cholerabrunnen scheute er sogar nicht vor der Gotik zurück. Aber das waren doch mehr Zugeständnisse. Sein innerstes Empfinden war der italienischen Renaissance zugewandt, wie ja auch seine ganze Ausbildung in Frankreich bei Gau sowie in Italien auf ihr beruhte. Er schrieb der Renaissancekunst eine großartige Überlegenheit zu, welche sie über alles vorher Dagewesene mit Einschluß der höchsten Kunst der Griechen stelle. Die Renaissance hatte seiner Ansicht nach nicht das Ziel, sondern wohl erst kaum die Hälfte ihrer Entwickelungsbahn erreicht, auf der sie, durch die Ungunst des modernen Zeitgeistes von ihrer makrokosmischen Schwester kunst der Musik überholt und in trostloser Entfernung zurückgelassen wurde.

In diesem Sinne fühlte sich Semper nicht als Nachahmer der großen Künstler der Renaissance, sondern als Weiterführer ihrer künstlerischen Grundsätze, als einer der großen Einzelnen, deren Werk die Geschichte ist, als einer der großen Neugestalter der Gesellschaft, die zugleich als die bewußten, nicht zufälligen Stilgründer auftreten. Mögen wir darüber denken wie wir wollen, für Dresden war Semper jedenfalls der Neugestalter der Baukunst, die siebzig Jahre lang nichts Bedeutendes mehr hervorgebracht hatte.

Lipsius weist darauf hin, daß sich für jeden einzelnen von Sempers Bauten das bauliche Motiv nachweisen lasse, worin er den ihm jeweilig vorschwebenden Charakter vorgedeutet fand. So gab für das Oppenheimsche Palais der Palast Pandolfini zu Florenz, für die Zwingerseite des Museums Sansovinos Bibliothek zu Venedig, für die Platzseite desselben Gebäudes eine römische Anordnung ein wesentliches Motiv. Semper aber verstand, es so umzuarbeiten und seinem Zwecke dienstbar zu machen, daß es nicht als ein dazu geborgtes Fremdes, sondern als ein eigener zugehöriger Teil seiner baulichen Erfindung, als ein durch Neuschöpfung wohlerworbenes Eigentum erscheint. Lipsius weist endlich noch darauf hin, daß auch das örtliche Gepräge der Alt-Dresdner Architektur in Sempers Bauten nachweisbar sei: die Behandlung der Rustika und der Rustikasäulenportale im Parterre des abgebrannten Hoftheaters sowohl wie des Oppenheimschen Palais z. B. ähnelt sehr, nur in eleganterer Durchbildung derjenigen der prächtigen, von Kraft und Fülle strotzenden Portale des königlichen Schlosses.

SEMPERS HAUPTBAUTEN. Widmen wir noch jedem einzelnen von Sempers Bauten einige Worte. In der Villa Rosa und im alten Hoftheater verwendete er die Formen der italienischen Frührenaissance in reizvoller und anmutiger Weise. Der verhältnismäßig schlichte Bau der Villa ist das Vorbild für zahlreiche folgende Villen Dresdens geworden, die ihr Vorbild wohl an Pracht und Reichtum überboten haben, nicht aber an Ursprünglichkeit und Frische.

Das neue Hoftheater war insofern eine bedeutsame Tat, als hier zum ersten Male das moderne Theater als eine selbständige monumentale Schöpfung auftrat, während es früher fast stets nur als Anhängsel eines fürstlichen Schlosses, als einfacher Saaleinbau aufgefaßt worden war. Semper hatte es wohl verstanden, die mannigfachen Räume, die ein modernes Theater erfordert — Bühne, Garderobe, Zuschauerraum, Foyer usw. — in einem einheitlich geschlossenen, klar und einfach gegliederten Bauwerk unterzubringen. Es wies die feinen zurückhaltenden Formen der Frührenaissance auf. Im Innern aber war durch die edlen Verhältnisse, die ungemein sorgfältig durchgebildete anmutige Ornamentik und die harmonische Farbengebung wohl erreicht, was Semper in seinen Vorlesungen mit Vorliebe forderte: die Poesie des Raumes. Als das Theater eröffnet wurde, erregte es durch den Adel und die Wärme seiner Erscheinung das Entzücken von ganz Deutschland. Der Meister selbst freilich, verärgert durch die Anfeindungen der Gegner, nämlich der Anhänger der eingebürgerten „edlen Einfachheit" und der romantischen Gotiker und durch die überaus abfällige Kritik des Werkes während seines Baues, fehlte am Eröffnungstage im Theater. Aber der Ruf Sempers als eines der ersten Architekten Deutschlands stand nunmehr fest.

Kraftvoller tritt uns die italienische Renaissance dann im Oppenheimschen Palais entgegen. Semper ist hier zu den volleren Formen der Hochrenaissance übergegangen. Einheit und Monumentalität kann man dem vornehmen Bau sicherlich nachrühmen, wenn man auch mit der Verpflanzung dieser fremden Formen auf deutschen Boden nicht einverstanden sein mag.

Um den Platz für das neue Museum (die Gemäldegalerie) entspann sich in Dresden ein heftiger Kampf, der in ganz Deutschland seinen Widerhall fand. Obwohl in der ersten Kammer Prinz



Abb. 125 Palais Oppenheim (jetzt Kaskel) an der Bürgerwiese von Gottfried Semper

Johann, der spätere König (1854—73) mit Wärme für Sempers großartigen Forumsplan eintrat, waren die Kammern nicht dafür zu haben. Der Plan fiel, das Galeriegebäude mußte als Abschluß des Zwingers ausgeführt werden. Es galt, die Hofschauseite in Einklang zu setzen mit der Pöppelmannschen Zwingerarchitektur, überaus erschwerend war auch die Forderung, daß im Mittelbau ein freier Durchgang vom Theaterplatz in den Zwingerhof hergestellt werden mußte. Semper hat das Museum im Sinne damaliger Anschauung als Prachtbau hergestellt, sein Museumsbau hat Jahrzehnte als musterhaft gegolten; neuerdings sieht man allerdings die Aufgabe eines Museumsbaues von anderen Gesichtspunkten aus an. Im Äußeren ist das Museum kräftiger gruppiert

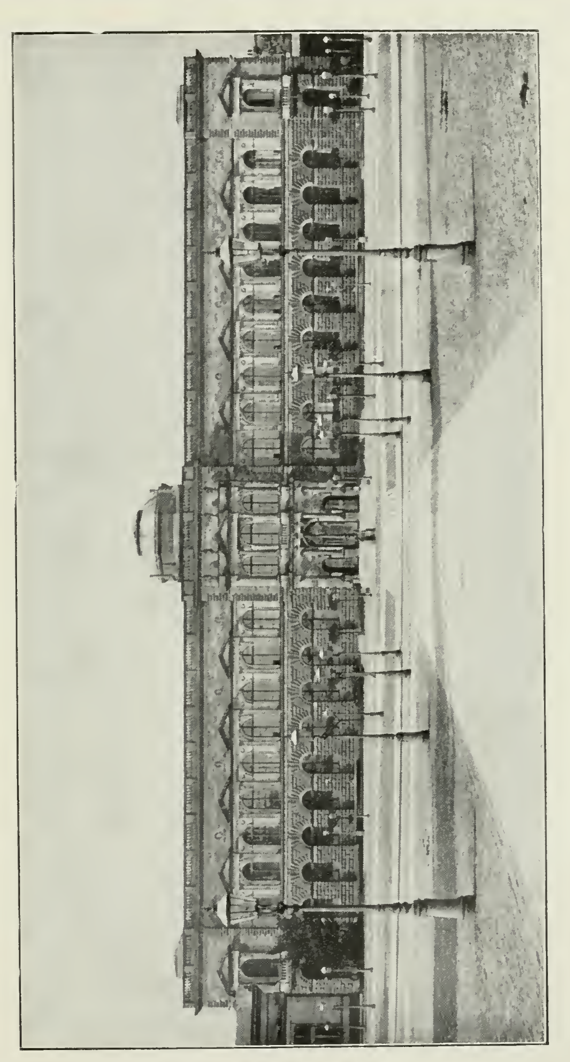


Abb. 126 Das neue Museum (Gemäldegalerie) von Gottfried Semper

als das alte Theater, gesteigert in der Wirkung, prächtiger und voller in den Formen, vor allem nach der Hofseite, die mit den Barockformen Pöppelmanns in Wettbewerb treten. Im ganzen aber ist es so klar gegliedert, so einheitlich und harmonisch im Aufbau, wie kein anderer gleichzeitiger Bau in Deutschland. Die Einrichtung des Innern — Säle mit Oberlicht und Zimmerfluchten mit Nordlicht — ist klar und einfach. Jedenfalls wäre sie sehr viel praktischer geworden, wenn Semper an Stelle der inneren eine Außentreppe im Zwingerhof angelegt hätte, wozu ja auch die Anlage des Zwingers selbst aufforderte.

Bei der Beurteilung des Baues wollen wir nicht vergessen, daß er nicht durchweg nach seinen Absichten ausgeführt worden ist. Als Semper im Mai 1849 wegen der Beteiligung an der Revolution durch den Bau einer Barrikade Dresden verlassen mußte, war das Museum bis zur Erdgeschoßhöhe gediehen. Sempers Nachfolger Hofbaurat Krüger und Oberlandbaumeister Hänel wußten nicht, daß er die Kuppel sich weit großartiger gedacht hatte als in dem Modell, das nur dazu dienen sollte, die Proportionen darnach zu korrigieren. Er wollte die Kuppel rund, viel höher, oben abgestuft und glatt, er wollte sie durch vier reichgegliederte und mit Skulpturen verzierte Bogenfenster erleuchten und obenauf eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall stellen. Krüger und Hänel aber führten die Kuppel nach dem Versuchsmodell ganz niedrig aus, machten sie sogar achteckig, ohne Stufen und mit schwerem Quader- oder Tafelwerk. Die Wirkung des Semperschen Baues hat dadurch Schaden gelitten.

NEUES AUFBLÜHEN DER KUNST. Haben wir auch grundsätzliche Bedenken gegen die Wiederbelebung eines italienischen Stils auf deutschem Boden, so muß man doch zugeben, daß Sempers Dresdner Bauten alles andere, was damals in Deutschland gebaut wurde, weit hinter sich zurückließen, und daß um 1840 in Dresden eine Kunstblüte war, wie nirgendwo anders in Deutschland. Denn gleichzeitig oder kurz nach Semper waren eine Reihe von Künstlern an die Dresdner Akademie berufen worden, deren vereintes Schaffen Dresden als Kunststadt erneut einen Ruf verschaffte, wie zu Zeiten der beiden Auguste — aber mit dem Unterschied, daß diesmal ausschließlich deutsche Künstler in Dresden wirkten. Neben Semper als Architekt

stand der Hofbaumeister v. Wolfframsdorf, der das schon erwähnte Orangeriegebäude in der Herzogin Garten und 1842 das jetzt noch stehende Belvedere auf der Brühlschen Terrasse an Stelle des wieder abgebrochenen von Schuricht errichtete. Auch das reizende Café reale auf der Terrasse, wo der Konditor Ercole Torniamenti die vornehme Welt Dresdens, Künstler und Literaten um seine Leckerbissen versammelte, war eine Schöpfung Wolfframsdorfs. Ferner schufen in Dresden die beiden Bildhauer Ernst Rietschel (1804—61) und Ernst Hähnel (1811—91), die die Stadt mit ihren monumentalen Werken erfüllten, ferner von älteren Malern Ludwig Richter, Caspar David Friedrich und der Norweger Dahl, von jüngeren Bendemann und Hübner, die aus Düsseldorf nach Dresden gekommen waren und hier den Düsseldorfer Kunstgeist heimisch zu machen suchten, zugleich Schnorr v. Carolsfeld, der des Cornelius Kartonkunst von München nach Dresden brachte, so daß ein heftiger, manchmal allerdings recht unerfreulicher Wettstreit zwischen den beiden Kunstanschauungen entstand. Auch Literatur, Musik und Theater hatten glänzende Vertreter aufzuweisen. 1832 wurde die italienische Oper aufgelöst, die deutsche Oper (unter Weber 1817—1826 und) unter Reißiger erlangte mit Wilhelmine Schröder-Devrient, Joseph Tichatschek u. a. eine glanzvolle Stellung, zumal als Richard Wagner mit Rienzi und Lohengrin und mit der Aufführung der neunten Sinfonie Beethovens in Dresden seine ruhmreiche Laufbahn begann. Mit Emil Devrient und Marie Beyer erwarb auch das Schauspiel Kräfte ersten Ranges, und auf dem Gebiete der Literatur traten Karl Gutzkow und Gustav Freytag, Berthold Auerbach und Julius Hammer hervor. Denken wir endlich daran, daß damals in Dresden auch der von fortschrittlichem Idealismus erfüllte Philologe Köchly, der Pädagoge Friedrich Fröbel, der gelehrte kunstsinnige Hofleibarzt Carus, die Kunsthistoriker v. Rumohr und J. G. v. Quandt wirkten, so haben wir eine glänzende Geistesgesellschaft beisammen, der keine andere deutsche Stadt etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hatte. Leider mußten die beiden hervorragendsten Männer dieses Kreises Semper und Wagner im Jahre 1849 nach der Revolution Dresden flüchtend verlassen. Auch trat dann wieder im baulichen Schaffen ein Stillstand ein, der sich auch auf die Plastik und auf die Monumentalmalerei erstreckte.

PLASTIK. Die beiden Bildhauer Rietschel und Hähnel zeigten zunächst ihre Kraft gemeinsam im Schmuck des Hoftheaters, noch mehr aber des Museums. Semper hatte in ihnen die beiden Männer gewonnen, die seine Anschauung vom Zusammenwirken der Künste am ehesten in die Tat umzusetzen verstanden. Vom Hoftheater sind nur die beiden sitzenden Figuren Schillers und Goethes von Rietschel und die vier Standbilder Sophokles, Euripides, Shakspere und Molière von Hähnel an das neue Hoftheater übergegangen. Alles übrige kann man nur noch an den Modellen im Albertinum studieren. Der Schmuck des Museums dagegen ist noch heute an Ort und Stelle. Ein einheitlicher Gedankengang beherrscht den gesamten Schmuck. Die reichere und innigere Südseite ist der christlich-romantischen, die ruhigere, in ihren Formen massigere Nordseite der antiken Kunst gewidmet. Auf der Südseite — von Hähnel entworfen — geben die beiden Kolossalgestalten Raffaels und Michelangelos die beiden Themen an: Raffael als Träger der naiv-glücklichen und befriedigten Seelenstimmung, des Anmutig-Schönen, Michelangelo als Träger des unablässig erregten titanischen Ringens und Strebens, des Dämonisch-Erhabenen. Der Gegensatz ist in dem gesamten plastischen Schmuck durchgeführt in Gestalten aus dem alten und dem neuen Testament, durch griechische Götter und Heroen usw.



Abb. 127 Raffael, von E. J. Hähnel

Hettner nennt die Tiefe und Sinnigkeit dieser reichen Symbolik



Abb. 128 Standbild Martin Luthers mit dem echten Kopfe von Ernst Rietschel

ergreifend; fast überall quillt sie, wie er meint, aus der unbefangenen Schöpferkraft der frisch ausschauenden Phantasie. Wir haben kaum noch Zeit und Lust, uns anschauend in den symbolischen Gehalt einer so langen Reihe plastischer Werke zu vertiefen, sondern empfinden sie im wesentlichen als ornamentale Teile eines architektonischen Ganzen, wenngleich sie nicht im Sinne architektonisch gebundener Plastik, sondern freier plastischer Schöpfungen geschaffen sind. Ohnehin sind die freistehenden Gestalten auf dem Dache weitaus zu klein, um erkennbar zu sein. Nur Michelangelo und Raffael stehen günstig für die Betrachtung. Raffael ist vielleicht Hähnels bestes Werk: die Schönheit, die in der vornehmen Anmut des Jünglings liegt, hat die Jahrzehnte überdauert, die seit seiner Aufstellung verflossen sind.

Zu einer umfassenden Tätigkeit für Dresden wurde weder den beiden Künstlern noch ihrem Schüler Johannes Schilling wieder

Gelegenheit gegeben. Alle drei haben ihrer Zeit für ganz Deutschland geschaffen und ihre Werke haben den Ruhm Dresdens weit hinausgetragen in alle deutschen Gaue. Für Dresden aber hat jeder der drei Künstler nur noch eine kleine Anzahl von Denkmälern geschaffen. In der Form von Denkmälern für Fürsten und andere hervorragende Persönlichkeiten hat sich ja die öffentliche Kunstpflege Deutschlands im 19. Jahrhundert mit Vorliebe betätigt. Daß ihre Erfolge zurückstehen hinter den Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, kann nicht bezweifelt werden. Die meisten unserer modernen Denkmäler — nicht bloß in Dresden — könnten verschwinden, ohne daß die Schönheit des Platzes darunter litte, die Plastik des 18. Jahrhunderts dagegen entstand fast durchgehend mit dem architektonischen Werk, mit dem Platze, mit dem sie untrennbar verbunden ist. Auch die Einförmigkeit der Denkmäler, besonders in ihrem allegorischen Beiwerk, beeinträchtigt ihre Wirkung.



Abb. 129 Standbild Theodor Körners von Ernst Hähnel

Von Ernst Rietschel stammt zunächst das vornehm empfundene Denkmal für König Friedrich August den Gerechten im Zwingergarten, das 1843 enthüllt wurde; den Unterbau hat Gottfried Semper entworfen. Weiter schuf Rietschel das Standbild für Karl Maria v. Weber an der Nordwestecke des Museums gegenüber dem Hoftheater, aufgestellt 1860, und endlich rührt von ihm das Martin



Abb. 130 Die Nacht von Johannes Schilling Freitreppe der Brühlschen Terrasse
(Phot. R. Tamme)

Luther-Denkmal her, das vor der Frauenkirche steht. Es ist die Luthergestalt vom Wormser Reformationsdenkmal; aber während diese einen Kopf von Donndorf trägt, hat die Dresdner den echten Kopf von Rietschel selbst, den der Meister auf seinem letzten Krankenlager verworfen hatte, weil er ihm für die Höhe der Aufstellung nicht kräftig genug modelliert erschien. Am Reformationsfest des Jahres 1885 wurde die charaktervolle Figur mit dem schönen Kopfe Rietschels, den der Bildhauer Gustav Kietz gerettet hatte, aufgestellt.

Von Ernst Hähnel stammt das uns ziemlich konventionell anmutende Denkmal Friedrich Augusts II. auf dem Neumarkt und das jugendfrische Standbild Theodor Körners, das den Sänger und Helden von 1813 in der Uniform der Lützower Jäger in begeisterter Bewegung vorstürmend darstellt. Es wurde am Jahrestage der Schlacht bei Leipzig am 18. Oktober 1871 enthüllt.

Johannes Schilling endlich schuf u. a. das Denkmal für Ernst Rietschel (1876), das für die Betrachtung des Bildnisses wenig glücklich gegen den Himmel steht an der Stelle, wo einst Rietschel sein Atelier auf der Brühlschen Terrasse hatte; das Standbild Gottfried Sempers (1892) zwischen Kunstakademie und Albertinum gleichfalls auf der Brühlschen Terrasse und das Reiterstandbild für König Johann auf dem Theaterplatze. Das beste, was Dresden Schilling zu danken hat, sind die Gruppen der vier Tageszeiten, die 1864—71 auf der Freitreppe der Brühlschen Terrasse aufgestellt wurden. Aus ihnen spricht eine jugendfrische Anmut, eine Schönheit voll Kraft und Ernst, wie sie Schilling in keinem seiner folgenden Werke für Dresden wieder erreicht hat. Die Originalwerke in Sandstein, die zum Schutze gegen Verwitterung einmal vergoldet wurden, sind inzwischen nach Chemnitz übersiedelt; an ihre Stelle sind 1908 Nachbildungen in Bronzeguß getreten.

MALEREI. Auf dem Gebiet der Malerei hat weder die Düsseldorfer noch die Münchner Schule in Dresden soviel geleistet, als man bei der Berufung der Hübner, Bendemann und Schnorr erwartete. Eine monumentale Aufgabe ist in Dresden selbst nur Bendemann zugefallen, und zwar im Kgl. Schlosse. Hier wurde schon unter König Friedrich August I. manches von den unscheinbar gewordenen Dekorationen aus der Zeit Augusts des Starken beseitigt. Unter Friedrich August II. wurde dann der Bankettsaal sowie der Ball- und Konzertsaal durch den Hofbaumeister von Wolfframsdorf neu vorgerichtet, zu ihrer Ausschmückung mit Wandgemälden aber berief der König Eduard Bendemann. Denn in den Zeiten der Romantik war die monumentale Freskomalerei wieder zu hohen Ehren gekommen und Historienbilder galten als die vornehmste Äußerung des Kunstsinnes. Die schwungvolle Pracht des Barockstils, die heitere Lebenslust des Rokoko, die sich lediglich im Dekorativen ergangen hatte, galt jetzt für Ausartung und



Abb. 131 Gemalter Fries von Eduard Bendemann im Kgl. Schloß: Musische Spiele

Niedergang der Kunst. Die Kunst sollte Bedeutsames verkünden, sollte belehrend und erhebend den Sinn auf die große Vergangenheit hinlenken.

So ergänzte denn Bendemann im Ball- und Konzertsaal die feine zurückhaltende Architektur Wolfframsdorfs durch Schilderungen aus dem griechischen Mythus, durch Szenen aus dem Leben der alten Griechen, Bilder aus der deutschen Geschichte, allegorische Figuren, Gesetzgeber und Könige. Bendemann vollendete diese Malereien bis 1845. Sie geben in ihrer Gesamtheit ein bezeichnendes Beispiel der damaligen Freude an ausgedehnten Gemäldereihen, die einer sinnvollen Gedankenfolge entsprechen, und bilden damit ein Gegenstück zu dem plastischen Gesamtschmuck des Museums. Ihre malerische Wirkung ist dagegen unbedeutend. Die künstlerische Kraft erschöpfte sich damals in der Erfindung, in der Komposition und in der Zeichnung. Bendemann verließ bald nach der Vollendung dieser Gemälde Dresden und kehrte nach Düsseldorf zurück, er vermochte in Dresden nicht heimisch zu werden.

Von Julius Hübner (1806—82), der von 1871—82 auch Direktor der Gemäldegalerie war, besitzt diese außer einigen unbedeutenderen Bildern die ansprechende Schilderung des goldenen Zeitalters (1848): fünf halbnackte Hirtenknaben zwischen Blumen und Früchten unter weinumrankten Bäumen. Neben diesem liebenswürdigen Werke romantischen Geistes vermag das große Historienbild Disputation Martin Luthers mit Dr. Eck in seiner technisch unzulänglichen Durchführung nicht zu bestehen (jetzt in der Fürstenschule zu Grimma).

Auch Schnorr v. Carolsfeld (1799—1872, von 1846 bis 1872 auch Galeriedirektor) hat in Dresden nur wenig Spuren seiner Wirksamkeit hinterlassen. Monumentale Aufgaben wie in München wurden ihm in Dresden nicht zuteil. Von Tafelbildern

seiner Hand besitzt die Galerie nur ein reizvolles Gemälde aus seiner frühen Jugendzeit — die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi — und eines aus seiner letzten Zeit, als er das Heil der Kunst in der Nachahmung der großen italienischen Renaissancemaler sah. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist die Bilderbibel, die dieses Streben Schnorrs deutlich widerspiegelt.

Von Schnorrs Schülern fanden Dietrich und Gey Gelegenheit zu monumentalem Schaffen, ohne aber irgendwie Bedeutendes zu leisten. Anton Dietrich stellte 1868—73 in der Aula der Kreuzschule in acht Gemälden die Aufgabe der Schule dar: sittliche und geistige Bildung, verkörpert durch ihre bedeutendsten Vertreter vom Altertum bis zur Neuzeit. Er malte ferner die Zwickelbilder in der Aula der Technischen Hochschule, das gleichgültige große Altarbild in der Kreuzkirche und das ganz verunglückte Gemälde im Giebel des Finanzministerialgebäudes. Leonhard Gey malte 1882—84 vier Fresken in der Aula des Kgl. Gymnasiums zu Dresden-Neustadt: das Siegesfest von Salamis, das Urteil des Brutus, Barbarossas Abschied von Regensburg zu einer Kreuzfahrt, Luthers Bibelübersetzung.

Äußerlich herrschte auch nach 1849 ein gewisses reges Kunstleben. Der Gegensatz zwischen der Münchner und der Düsseldorfer Schule trat lebhaft in die Erscheinung. Die Partei der Düsseldorfer, die sich anfänglich um Bendemann gruppiert hatten, bildeten namentlich die Maler Julius Hübner und Ehrhardt und der Holzschneider Hugo Bürkner, auf der anderen Seite stand Schnorr mit seinen Anhängern und Schülern, die als „Komponisten“ mit großem Hochmut auf die „Koloristen“ herabsahen, als welche die Düsseldorfer galten. Der Bildhauer Hähnel stand auf Schnorrs Seite. Er pflegte zu sagen, die Zeiten, wo das Malerische in der Kunst herrsche, seien Zeiten des Verfalls, so galt ihm auch die Zeit der großen Niederländer Rembrandt und Frans Hals als eine Periode des Niederganges. Wie wunderlich erscheinen uns solche Anschauungen! Der Kolorismus der Hübner und Genossen erscheint uns heute nur noch als ein Wollen mit unzureichenden Mitteln, ihre Romantik als ein unselbständiges Anlehnen an die Dichter. Hübner stellte 1854 in einer akademischen Ausstellung ein Gemälde aus Die große Babel und schrieb darunter: „Machts besser“. Ein witziger Kopf der Gegenpartei übermalte

heimlich das t, und nun las man unter allgemeiner Freude: Machs besser.

Gustav Carus macht in seiner Lebensbeschreibung im Jahre 1839 folgende nachdenkliche Bemerkung: Es ist seltsam, wie doch jene ganze Kunstperiode, in welcher Friedrich, Matthäi, Vogel, Rößler, Klengel und Hartmann tätig waren, jetzt schon so ganz untergegangen oder durch die neu aufgehenden sich hier fixierenden Zweige Düsseldorfer Schule weit zurückgedrängt ist. Da meine Kunstbestrebungen selbst noch mehr in dieser früheren Zeit wurzelten und immer mit denen Friedrichs so nahe verwandt waren, so macht mir dies oft einen eigenen wehmütigen Eindruck. Es ist wohl schon ein paar Monate, daß ich keinen Pinsel angerührt habe. Ich fühle mich in meinem Innern noch so jugendlich, und doch merkt man an dem Vorübergehen solcher Perioden so sehr, wie das Alter herankommt. — Weiter schreibt er an anderer Stelle: Im Frühjahr 1842 hatten wir in Dresden einmal eine größere Ausstellung, und zwar für einen neu gebildeten Verein zum Andenken des vor nicht lange verstorbenen Tiedge veranstaltet. Eine Menge alter fast vergessener Bildergespenster von Mathäi, Klengel, Hartmann standen da wieder auf und sahen einander gelangweilt an; selbst einiges von Friedrich nahm sich schon etwas wunderlich aus, gleichwie einige frühere von mir selbst. Sieht man doch bei solchen Gelegenheiten sogleich, wie schnell das meiste veraltet und wie bald nun das fremdartig werden kann, was eben in seiner Zeit doch so manchen Beifall fand. Aber wie weniges ist dagegen, was sich wirklich zum Zeitlosen zu erheben vermag.

Dieselbe Bemerkung hat man seitdem noch zweimal in Dresden machen können. Nur der Lebende hat Recht, das gilt ganz besonders in der Kunst. Ein Künstler der damaligen Zeit macht eine Ausnahme: Adrian Ludwig Richter (1803—84). Sein Ruhm ist stetig gewachsen und seine Kunst ist immer tiefer in das deutsche Volk eingedrungen. Zur Gedenkfeier seines 100. Geburtstages trat die Liebe zu seinen echt volkstümlichen Schöpfungen glänzend zutage. Richter gehörte nicht zu den Parteigrößen der damaligen Dresdner Kunst. Er stand im ganzen mehr auf Seite der Kartonkünstler und Komponisten. Aber seine Kunst war innerlich weit verschieden von jener Kunst, die schließlich nichts weiter war als eine schwache Nachempfindung Raffaels. Wie

Moritz von Schwind das romantische Ideal echt süddeutsch-wienerisch ausprägte, wie Adolph Menzel die norddeutsch-berlinische Schärfe verkörperte, so war Ludwig Richter der Maler und Zeichner der sächsisch-dresdnerischen bürgerlichen Behaglichkeit, ländlich-gemütlichen Stillebens und romantischer Freude an der Natur. Mit dem Sinn für das Idyllische und das Märchenhafte vereinte er einen goldenen Humor. Alles Derbe, Gewaltsame, Dramatisch-Heroische lag ihm fern, aber ebenso weitab liegt seine Kunst von unechter Sentimentalität und von schwächlicher Empfindelei. Eben diese Ehrlichkeit und Wahrheit eines starken inneren Empfindens verbürgt Ludwig Richters Werken ihre Lebensdauer, wenn wir auch über ihre technischen Unzulänglichkeiten längst hinausgewachsen sind. Das große Ereignis in Richters Leben war seine italienische Reise, und er zahlte der deutschen Schwärmerei für die Reize der italienischen Landschaft den vollen Zoll seiner Zeit, das andere große Erlebnis aber war die Entdeckung der Schönheit des heimischen Elbtals, und in ihrer Schilderung, in ihrer malerisch-poetischen Verklärung fand er die große Aufgabe seines Lebens. So wurde er ein Heimatkünstler, dessen Kunst fest im Boden heimischer Natur und heimischen Volkstums wurzelte. Das deutsche Kleinbürgertum, die Bauernstube und besonders Leben und Freuden der Kinderwelt der Biedermeierzeit hat er uns mit nie versiegender Liebe und treuer Beobachtung im kleinen für alle Zeiten festgehalten, und die Schönheiten des sächsisch-böhmischen Elbtals auf die Leinwand gebannt zu einer Zeit, als Industrie und unkünstlerischer Sinn sie noch nicht so schwer beeinträchtigt hatten. Eine kleine Anzahl seiner besten Gemälde, vor allem die empfindungsselige Überfahrt am Schreckenstein (1837) und den köstlichen Brautzug im Frühling (1847) besitzt die Dresdner Galerie, prächtige Aquarelle und Zeichnungen, sowie alles, was von ihm in Holzschnitt erschienen ist, kann man im Kgl. Kupferstichkabinett sehen.

Der Holzschnitt spielte ja überhaupt damals in Dresden eine rühmliche Rolle. Hugo Bürkner (1818—97), der Vertreter des Holzschnitts an der Kunstakademie, hat an der Wiedererweckung dieses Zweiges der graphischen Kunst, die so lange abgestorben schien, ein hervorragendes Verdienst. Aus seinem Atelier sind eine ganze Reihe jener Holzschnittillustrationen hervorgegangen,



Abb. 132 Die Überfahrt am Schreckenstein Gemälde von Adrian Ludwig Richter
Kgl. Gemäldegalerie (Phot. Tamme)

die dem Bilderbedürfnis des deutschen Volkes in so trefflicher Weise genügten. Fast möchten wir sagen, daß die Werke, zu deren Illustrierung die Dresdner Künstlerschaft sich wiederholt zusammenfand, das Beste ist, was die damalige Dresdner Kunst geleistet hat.

In diesem Zusammenhange ist auch Alfred Rethels zu gedenken, der 1848—49 in Dresden lebte. Allzu früh hat geistige Umnachtung dem Schaffen dieses Künstlers ein Ziel gesetzt. Aber was er geschaffen, gehört zu den Großtaten deutscher Kunst, er selbst war der größte deutsche Künstler seiner Zeit. Ihm war die Größe und Kraft der Auffassung gegeben, die manch anderer vergeblich erstrebte, ihm das urdeutsche kraftvolle Empfinden, das den Dürer und Holbein eignete. Die neun Blätter seines gewaltigen Hannibalszuges hat Hugo Bürkner in Holz geschnitten, die aquarellierten Zeichnungen dazu gehören zu den größten Schätzen des Dresdner Kupferstichkabinetts. Zu dem berühmten Totentanz hat ihm zwar nicht die Dresdner Mairevolution des Jahres 1849, son-



Abb. 133 Der Tod reitet zur Stadt von Alfred Rethel
(Aus dem Totentanz von 1849)

dern die Revolution von 1848 die Anregung gegeben, aber er schuf ihn in Dresden, und er mußte einen Teil der bereits gedruckten Blätter im März 1849 vor den Revolutionären verstecken, damit sie nicht der Vernichtung anheimfielen. Rethel hat darin dem uralten Motiv der Todesverkörperung eine neue Gestalt abgewonnen, und zwar eine so monumentale und lebensvolle, daß sie fortleben wird in der Phantasie des deutschen Volkes.

Dresden hatte übrigens damals einen ausgezeichneten Bildnismaler in Ferdinand v. Rayski (1807—90), der vielleicht überhaupt der beste deutsche Bildnismaler jener Zeit war. Er spielte indes im Dresdner Kunstleben so gut wie gar keine Rolle, weil er fast niemals ausstellte und fast nur auf unmittelbare Bestellung seiner adligen Freunde malte. So konnte es kommen, daß er als Maler für die Kunstgeschichte erst 1906 auf der Deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin entdeckt und hoch gefeiert wurde.

ARCHITEKTUR: NICOLAI UND SEINE SCHULE. Die Dresdner Architektur bewegte sich nach Sempers Weggang noch an 50 Jahre in seinen Spuren weiter. An Sempers Stelle



Abb. 134 Wohnhaus des Dr. Struve 1851/52 von Hermann Nicolai
(Dresdner Architektur-Album, Verlag von Seemann & Co.)

trat 1850 Hermann Nicolai (1811—81) als Leiter der Bauschule der Kunstakademie. Auch er huldigte der Anschauung, daß die italienische Renaissance „nach wie vor die Quelle bilde, aus welcher die Baukunst der Gegenwart ihre edelsten Motive schöpfe" und so lehrte er ausschließlich die Formen dieses Stiles. Auch das wenige, was er gebaut hat, trägt die Formen der italienischen Renaissance. Es sind nur einige Privatbauten, denn Staat und Fürstenhaus gaben Nicolai keinerlei Gelegenheit, sich an einem Monumentalbau zu betätigen. Sein Hauptwerk ist die Struvesche Villa, die früher an der Pragerstraße stand, dann aber, als dort an Stelle der offenen die geschlossene Bauweise trat, nach Wiener-

straße 33 versetzt wurde. Nicolai war ein feinsinniger Künstler: nur das Zarte und Feine lag ihm, seine Hauptstärke bestand in der vollendeten Durcharbeitung des Grundrisses und in der liebevollen, sorgfältigen Behandlung des Ornaments. Außer der Struveschen Villa erbaute er noch eine kleine Villa in der Parkstraße, dann die Villa Johann Meyer in der Bürgerwiese (Beuststraße Nr. 1, 1859 nach gegebenem fremdem Grundriß), endlich leitete er 1855 bis 1857 den Umbau des Prinzenpalais in der Zinzendorfstraße, wobei ein zweites Obergeschoß aufgesetzt wurde. (Das Palais ist inzwischen noch einmal umgebaut worden.)

Die Wirksamkeit der Schule Nicolais ist in Dresden deutlich zu spüren. Namentlich das Villenviertel an der Bürgerwiese und an der Parkstraße weist fast ausschließlich Bauten im Stile der italienischen Renaissance auf, die im Sinne Nicolais bis in alle Einzelheiten stilgerecht durchgeführt sind. Auch eine Reihe Wohn- und Geschäftshäuser in den geschlossenen Straßen gehen auf Schüler Nicolais zurück. Als solche sind zu nennen: Bernhard Schreiber, der u. a. das Alberttheater (jetzt Kgl. Schauspielhaus) und das Wohnhaus Parkstraße Nr. 8 gebaut hat, August Hermann Richter (Sidonienstraße 27, Mosczinkystraße 20, Residenzstraße 3), Alfred Hauschild (Parkstraße 9), Carl Zopff (Gebäude der Oberpost- und Telegraphendirektion, Annenstraße Ecke am See und Postamt I Marienstraße), Karl Weißbach, Giese und Weidner (Hauptbahnhof).

Man kann gewiß nicht sagen, daß die vornehm dreinschauenden Villen der Nicolaischen Schule Dresden zur Unzierde gereichen, ja der heimische Sandstein ist an ihnen hoch zu Ehren gekommen, indes — inzwischen ist eine neue Generation von Architekten herangewachsen, die Sempers und Nicolais Pfade verlassen und neue Wege eingeschlagen hat.

Neben der Neurenaissance hat in dieser Zeit der rückschauenden Architektur auch die Neugotik eine Rolle gespielt. Ihr Hauptvertreter war Friedrich Arnold. In seinen beiden Dresdner Werken — der Kreuzschule und dem Umbau der Sophienkirche — tritt das Übel der Stilarchitektur — erst der Stil und dann der Zweck des Bauwerks — weit schlimmer zutage, als in Bauten der Nicolaischen Schule. Dem ansprechenden Äußeren der Kreuzschule steht eine unpraktische Innenanordnung gegenüber, die dem Zweck der



Abb. 135 Palais Parkstraße 7 von Bernhard Schreiber

Schule und den Anforderungen der Gesundheit nicht entspricht. Vergebens hatte Hermann Hettner gegen den Bau Einspruch erhoben. Auch die Sophienkirche (1864—68) offenbart nur zu deutlich die Absicht, um jeden Preis am Äußeren Gotik zu zeigen. War es an und für sich unberechtigt, der alten Barfüßerkirche Türme zu geben, so ist es diese Turmschauseite, die uns eine dreischiffige Kirche ankündigt, noch weniger, denn sie steht vor einer zweischiffigen Kirche. Auch der kleinliche, unnötige Chor und die nüchterne Durchbildung der gotischen Formen befriedigen nicht im mindesten. Weit besser ist Arnolds drittes Werk: Schloß Eckberg an der Elbe, das mit seinem malerischen Aufbau so heiter und zierlich ins Elbtal herniederschaut. Daneben liegen, wie hier nebenbei erwähnt sein mag, die beiden Albrechtschlösser, die der preußische Landbaumeister Lohse 1850—54 für den Prinzen Albrecht von Preußen und seinen Hofmarschall „im hellenischen Stile Schinkels" erbaute.

DIE NEUE HOFOPER. Die beiden historischen Stile, die italienische Renaissance und die Gotik, haben Dresden in der Folge noch bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts beherrscht. Es hatte sich als eine Art Glaubenssatz festgesetzt, daß für Staatsgebäude

die vornehme italienische Renaissance der gegebene Baustil sei, während man wohl fordern sollte, daß gerade die öffentlichen Bauten im heimatlichen Boden wurzeln, damit das Volk die Gemeinschaft des Staates in seinen monumentalen Äußerungen empfinde. So entstanden denn noch eine ganze Reihe Staatsgebäude in diesem Stil, zuerst das neue Kgl. Hoftheater.

Der alte Sempersche Bau brannte am 7. September 1869 ab, die sächsische Regierung war vorurteilsfrei genug, dem Barrikadenbauer von 1849 den Wiederaufbau des Theaters zu übertragen und der Landtag erklärte sich damit einverstanden, nicht ganz ohne Widerspruch. Ein Abgeordneter, der die italienische Renaissance nicht leiden mochte, sagte angesichts des Semperschen Entwurfes witzigerweise: Semper idem monstrum.

Gottfried Semper leitete den Bau aus der Ferne, sein Sohn Manfred Semper führte ihn aus. Im Vergleich zu dem ersten tritt uns dieser zweite Bau imposanter, mächtiger, in herber selbstbewußter Kraft entgegen. An Stelle der sinnigen Anmut ist reif durchdachte Verstandeskunst getreten, an Stelle der schüchternen Formen der Frührenaissance die energische schattenreiche Kraft der Hochrenaissance. Wir bewundern die Folgerichtigkeit architektonischen Denkens, die rücksichtslose Wahrheit, mit der jeder Teil des Baues nach seinem Wesen und Zweck gekennzeichnet im Äußeren in die Erscheinung tritt: Eingangshalle, Treppenhaus und Foyer, Zuschauerraum, Garderoben, Schnürboden, all das ist deutlich im Äußeren hervorgehoben und je nach Zweck reicher oder einfacher dekoriert, ja der Schnürboden magazinartig ganz kahl gelassen. So hat Semper den Grundsatz architektonischer Wahrheit mit voller Schärfe bis in seine äußersten Folgen durchgeführt: das Äußere ist durchweg im Innern begründet. Einen mächtigen Eindruck macht der Bau vom Theaterplatz aus: der wohlproportionierte stufenweise Aufbau, die kräftige klare Gliederung, die wuchtige Durchbildung der architektonischen Einzelheiten mit ihrer wohlberechneten Steigerung durch die Plastik gibt dem Bau das wirksame und dabei so vornehme Gepräge. Zugegeben werden muß, daß er vermöge des kahlen Schnürbodens von der Brücke her weniger erfreulicher wirkt, aber den Platz beherrscht er in ausgezeichneter Weise. Möge es gelingen, den Platz selbst bei der Neugestaltung zu verbessern, ohne daß die imposante Wir-



Abb. 136 Das neue Hoftheater (Hofoper) von Gottfried Semper (Phot. Tamme)

kung des Semperschen Baues darunter leidet. Möge auch die Verbauung des Haupteinganges durch die Kasse, diese Verballhornung des Semperschen Werkes, bald wieder verschwinden.

An dem plastischen und malerischen Schmuck des Theaters war die gesamte Dresdner Künstlerschaft beteiligt. P a u l K i e s l i n g , der einzige Schüler Schnorrs, der sich eine dauernde Stellung als Künstler in Dresden errang und mit der Zeit fortschritt, malte in der Halbkuppel des Portalvorbaues in leuchtenden Farben die Gruppe der drei Grazien nebst Pan und Apoll. Johannes Schilling krönte die Nische mit der anmutigen Gruppe Dionysos und Ariadne auf dem Pantherwagen. Die Figuren auf den Einfahrtshallen der Treppenhäuser — von verschiedenen Künstlern — sind im Vergleich mit den Mattiellischen Figuren auf der katholischen Hofkirche zu klein und nicht flott genug modelliert, sie wollen zu sehr als persönliche Leistungen gewürdigt sein und ordnen sich der Gesamtwirkung der Architektur nicht genügend unter.

Im Innern des Baues bewundern wir vor allem die Raumschönheit, die festliche Heiterkeit des Zuschauerraums, die malerische vornehme Wirkung der Treppenhäuser, die reiche Pracht des Foyers. Die Fülle mannigfaltigen plastisch-ornamentalen Schmuckes rührt von Sempers Sohn Emanuel Semper her. An den Wandgemälden waren alle hervorragenden Maler Dresdens beteiligt: Friedrich Preller d. J., Heinrich Hofmann, Friedrich



Abb. 137 Treppenhaus im Kgl. Hoftheater von Gottfried Semper

Gonne, Theodor Große u. v. a. Ihr Fehler ist, daß diese Gemälde meist allzu sehr als persönliche Leistungen auftreten, daß sie Vertiefung verlangen, wo nur dekorative Wirkung gefordert werden darf. Im Theater soll nur die Dichtung, das Bühnenwerk zur Geltung kommen; wer hat Zeit, sich in die malerische Schilderung der Schicksale der Pelopiden und Labdakiden zu vertiefen, wenn er eben voll ist von Wagner und Beethoven oder gar von Richard Strauß?

Auch in das Kgl. Schloß zog die neue Dresdner Renaissance ein: Hofbaumeister Krüger stattete 1865—68 den kleinen Ballsaal neu aus; der große Empfangssaal (1874), der Spiegelsaal, der große Ballsaal und der Bankettsaal wurden ebenfalls neu vorgerichtet. An diesen geschmackvollen Arbeiten, bei deren Ausführung die

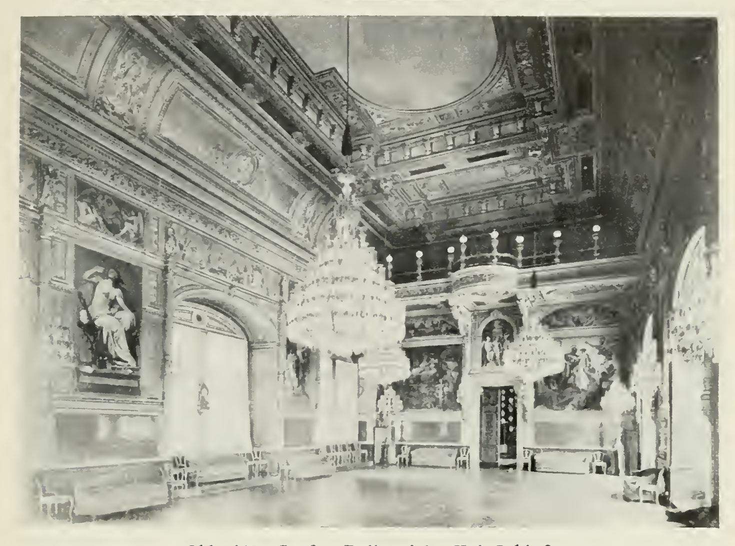


Abb. 138 Großer Ballsaal im Kgl. Schloß
von Wolframsdorf (1842), Malereien von Bendemann

strengsten Forderungen an gediegene Ausführung und vornehmen Geschmack gestellt wurden, hat sich das Dresdner Kunstgewerbe wirksam geschult. Demselben Stile huldigte zunächst auch die Dresdner Kunstgewerbeschule, die seit 1879 unter dem aus Wien kommenden Architekten Carl Graff umgestaltet wurde.

WACHSTUM UND ENTWICKELUNG DRESDENS. Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts, das im ganzen mit der Regierungszeit des Königs Albert zusammenfällt, brachte Dresden eine großartige Entwickelung. Die Einwohnerzahl wuchs auf mehr als das Doppelte. Im Jahre 1873 hatte die Stadt 190 000 Einwohner, im Jahre 1898 waren es 380 000, heute, nachdem ein Dutzend Vororte einverleibt sind, ist die halbe Million überschritten. Mit der stetig wachsenden Zahl der Einwohner wuchs naturgemäß auch die Stadt selbst; zahlreiche neue Straßenzüge gliederten sich an die alten, füllten die Lücken zwischen dem Stadtkern und den Vorstädten, zwischen den Vorstädten und den Vororten. Der wachsende Verkehr stellte immer höhere Anforderungen, neue

Brücken mußten gebaut werden, um den Verkehr zwischen Altstadt und Neustadt zu bewältigen: die Albertbrücke 1875, die Carolabrücke 1895, eine neue Eisenbahnbrücke 1901; der Straßenbahnen, deren erste 1872 in Betrieb trat, wurden immer mehr. So ergab sich, daß namentlich im Innern der Altstadt die meist engen Straßen dem Verkehr nicht mehr gewachsen waren. Man mußte auf neue Verbindungen und Straßendurchbrüche bedacht sein.

Mannigfach hat sich hierdurch das Stadtbild verändert — nicht durchweg zu seinem Vorteil, aber die wesentlichen Bestandteile der Schönheit Dresdens sind erhalten. In den Jahrzehnten seit der Niederlegung der Stadtmauern war die innere Stadt allmählich mit ihren Vorstädten mehr und mehr zusammengewachsen, so daß sie namentlich auf der Grenze zwischen Stadtkern und Vorstadt ein völlig anderes Aussehen erhalten hatte. Von den neuen Straßen, die in dieser Zeit entstanden, ist besonders wichtig die Pragerstraße, die zur Verbindung der inneren Altstadt mit dem Böhmischen Bahnhof angelegt und 1851 eröffnet wurde, als die sächsisch-böhmische Bahn ihren Betrieb begann. Sie verlängert die Nordsüdlinie, die durch die ganze Stadt führt, in gerader Richtung, und ist eine der Hauptverkehrsadern der Stadt geworden. Hervorragende Bauten hat sie nicht viele aufzuweisen, aber sie ergibt an ihrem Nordende vermöge des schräg vorstehenden reichen Victoriahauses ein wohlgeschlossenes Stadtbild, während man nach Süden über die Straßenüberführung hinweg auf das freie Gelände der Räcknitzer Höhen schaut; sie ist von bequemer Länge und hat wieder ein ausgesprochenes Ende am Bahnhofsplatze, der sich in neuer Zeit mehr und mehr verschönt hat.

Andere Veränderungen der inneren Stadt hängen mit dem Anwachsen der Vorstädte und den dazu notwendigen Verbindungsstraßen, auch mit den neuen Brückenbauten zusammen. Schon 1849 war zur Verbindung der beiden Bahnhöfe in Altstadt und Neustadt die Marienbrücke als Eisenbahnbrücke erbaut worden. Sie selbst weist keinerlei Schönheitsreize auf, doch hat sie das prächtige Stadtbild des Blickes auf die Altstadt erschlossen, das man von ihrer Höhe aus genießen kann.

Um 1875 wurde dann nach dem Plane von August Richter der Sachsenplatz mit seinen Umgebungen und als Verbin-



Abb. 139 Dresden-Altstadt im Jahre 1900
Vordergrund: Terrassenufer und Carolabrücke, Mittelgrund: Brühlsche Terrasse, Hintergrund: Frauenkirche, Kunstakademie, Sophienkirche, Schloßturm, katholische Hofkirche, Hofoper, Fernheizwerk, ehemalige Augustusbrücke

dung dahin vom Amalienplatz aus die Marschallstraße angelegt. Zur Verbindung nach Dresden-Neustadt aber ward 1875—77 nach dem Plane von Manck die König Albert-Brücke erbaut, an die sich drüben der Kurfürstenplatz und die Kurfürstenstraße, sowie die schon vorhandene Glacisstraße anschlossen. Am linken Elbufer aber erheben sich in der Folge die geschlossenen Häusermassen des Terrassenufers, die Jägerkaserne und das Johannstädter Ufer.

Da auch durch die Albertbrücke der Verkehr über die alte Augustusbrücke noch nicht genügend entlastet war, ergab sich die Notwendigkeit, eine dritte neue Brücke zu errichten: die Carolabrücke, die nach dem Entwurf von Herrmann Klette erbaut und 1895 eröffnet wurde. An ihrem Endpunkt entstand der Königin Carolaplatz und in ihrem weiteren Zuge die 30 m breite König Albert-Straße, die gleich der Königs- und der Hauptstraße im Albertplatze endigt und so sich dem einstigen Plane Augusts des Starken eingliedert. Überhaupt laufen nicht weniger als zehn, im weiteren Umkreis sogar zwölf Straßen auf dem Albertplatze zusammen.

Wenn sich hier trotzdem nicht die gewöhnlichen Übelstände der Sternplätze ergeben haben, so liegt dies einesteils daran, daß der Verkehr in Neustadt an sich nicht übermäßig groß ist, andernteils an dem großen Umfange des Platzes und seiner Teilung durch die gärtnerischen Anlagen, die auch den Verkehr verteilen. So hat sich Augusts des Starken Stadtanlage bis heutigen Tages bewährt.

Weniger erfreulich ist das Bild des ehemaligen Wilsdruffer jetzt Postplatzes, von dem aus durch die Wettiner Straße eine neue geradlinige Verbindung der inneren Stadt mit der Friedrichstadt geschaffen wurde. Von einem geschlossenen Platzbilde ist hier keine Rede mehr, und der geringe Raum ist dem starken Verkehr nur schwer gewachsen.

Weiter ist hier noch die König Johannstraße zu erwähnen. Wie sich vier Jahrzehnte früher eine gerade Verbindung der Altstadt mit dem Süden notwendig gemacht hatte, so regte sich jetzt das Bedürfnis einer geraden Verbindung vom Stadtkern nach Osten zu. Sie erschien nur möglich, wenn man von der Badergasse nach dem Pirnaischen Platze zu durchbrach. Diese Verbindung wurde erreicht durch die König Johannstraße, in der die ehemalige Badergasse aufgegangen ist. Damit wurde auch der große westöstliche Straßenzug durch die ganze Stadt im wesentlichen erst geschaffen. Der überaus starke Verkehr, der sich jetzt vom Altmarkt zum Pirnaischen Platze bewegt und von dort in verschiedene Arme teilt, zeigt, wie notwendig dieser Durchbruch war. In architektonischer Hinsicht sind die neuen Häuser ein Zeugnis des damals herrschenden Dresdner Stils. Im Gegensatz zu dem Hungerstil um 1780 prägte man für die unruhigen und überladenen neuen Häuser an der Gewandhausstraße das Spottwort vom Zippel-Zappelstil. Der Pirnaische Platz, auf den nicht weniger als acht Straßen münden, ist gleich dem Postplatz einer jener berüchtigten Sternplätze, welche die zu neuem Leben erwachte Städtebaukunst jetzt nach Möglichkeit vermeidet — aber der Durchbruch an sich bedeutet einen Fortschritt in der Entwickelung Dresdens. Auch hat der Altmarkt durch ihn nicht wesentlich an seiner Schönheit als ein saalartig geschlossener Raum unter freiem Himmel eingebüßt. Im Zusammenhang mit dieser Straßenschöpfung wurde dann die Moritzstraße nach der Johann Georgen-Allee durchgebrochen und damit ein neuer bequemer Zugang zum Großen

Garten und zu den Sportwiesen der Stadt Dresden erschlossen. Leider fielen dabei als Opfer des Verkehrs das Schönburg-Waldenburgische Palais an der Moritzstraße und das Brühlsche Palais, das ehedem quer vor der Moritzstraße stand, beides ansehnliche Denkmäler der Dresdner Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Endlich entstand im Anschluß hieran die Ringstraße, die sich als Moritzring, Maximilians-, Friedrichs- und Johannesring im Zuge der alten Stadtmauer vom Amalienplatz und der Mündung der Carolabrücke bis zur Marienstraße erstreckt. Mit der Festlegung dieses Stadtringes sind fast alle Vorgärten gefallen, die sich zu den Seiten der früheren Alleen bis dahin erhalten hatten. Hoffentlich bleibt wenigstens der letzte reizvolle Rest der Johannesallee mit seinen hohen Bäumen und dem Garten aus der Empirezeit erhalten; das Adreßbuch verzeichnet hier freilich auch schon unheilverkündend: Nr. 1—13 Baustellen. Auf weitere Einzelheiten der noch nicht abgeschlossenen Stadtentwickelung können wir uns hier nicht einlassen.

ARCHITEKTUR: STAATSBAUTEN — BANKHÄUSER — STÄDTISCHE BAUTEN. Hand in Hand mit dieser aber ging eine reiche Bautätigkeit, durch die sich das Stadtbild an vielen Stellen stark verändert hat. Fast in dieser ganzen Periode hat, wie gesagt, die italienische Renaissance die monumentale Architektur beherrscht. Ein hervorragender Bau dieser Zeit ist zunächst das ältere Amtsgerichtsgebäude zwischen Marschall-, Lothringer- und Ziegelstraße (vollendet 1892). Der Leipziger Architekt Arwed Roßbach erbaute es in Florentiner Renaissance; es zeichnet sich aus durch die Zweckmäßigkeit des Grundrisses, durch die Gediegenheit der Ausführung, durch eine wirksame Silhouette für die Ansicht vom alten Eliasfriedhof her und durch die wohlberechnete kulissenartige Verschiebung der Fenster, die dem Bau gerade bei seiner nicht selten bemängelten Lage an der nicht allzu breiten Marschallstraße einen prächtigen Reiz gibt.

Eine ganz freie Lage hat dagegen das umfängliche Finanzministerialgebäude am rechten Elbufer in Neustadt, dort wo ehemals die niedrigen Pontonschuppen standen. Leider ist diese freie Lage und die Fernwirkung von der Brühlschen Terrasse her in der Silhouette des Baues nicht genügend berücksichtigt: er wirkt in seiner Massenhaftigkeit und Schwere recht

ungünstig für das Stadtbild; diese Wirkung wird durch das unerfreuliche Giebelbild (in unzerstörbarer Unterglasurmalerei) noch erhöht. An sich dagegen und aus der nächsten Nähe betrachtet ist das Ministerialgebäude ein überaus stattlicher Monumentalbau; und eine prächtige Zierde besitzt es in seinem reichen überdeckten Schmuckhofe. Der Erbauer ist Oberbaurat Reichelt.

Auch die neuen Dresdner Bankgebäude sind sämtlich im Renaissancestil gehalten: die Börse (1875) von Zumpe und Erich erbaut, neuerdings leider in ihrem unteren Teile verändert, die Reichsbankstelle von Eltzner und Hauschild (1876—77), das Geschäftshaus der Dresdner Bank, von Sommerschuh und Rumpelt im Stile der Bramanteschen Hochrenaissance besonders vornehm und stattlich erbaut, weiter die Dresdner Filiale der Deutschen Bank (Waisenhausstraße 11 und Ringstraße 10), endlich das Geschäftshaus der Allgemeinen Deutschen Credit-Anstalt am Altmarkt. Dieses ist ein typisches Beispiel dafür, wie durch ein neues Gebäude, das keinerlei Rücksicht auf die Umgebung nimmt, die alte schöne Wirkung der Nachbargebäude und eines ganzen Platzes gestört werden kann. Durch die größere Höhe der Stockwerke und Fenster, durch das gediegene Sandsteinmaterial und den flachen Dachaufbau ist die Einheitlichkeit des Marktbildes zerrissen, das an sich stattliche Rathaus, ehedem das vornehmste Gebäude am Altmarkte, durchaus niedergedrückt worden. Auch das Herzfeldsche Warenhaus, das Ebersteinsche und das Rennersche Haus mit den riesigen Schaufenstern haben an dieser Beeinträchtigung des alten schönen Platzbildes erheblichen Anteil. In der Schloßstraße gilt gleiches von dem ehemals Victor Hahnschen Bankgebäude.

Das Albertinum entstand 1884—87 aus dem alten Zeughause, das für das Hauptstaatsarchiv und die Skulpturensammlung eingerichtet wurde; der Umbau hat in jeder Hinsicht gelehrt, daß es klüger gewesen wäre, ein neues Gebäude oder besser noch zwei zu errichten. Weiter gehören in diese Reihe das Oberpostdirektionsgebäude an der Annenstraße von Carl Zopff 1881, die Kgl. Kunstakademie von Constantin Lipsius 1891—94, der Städtische Ausstellungspalast von Bräter 1890—94, das Polizeigebäude von Julius Temper 1898, der neue Hauptbahnhof von Giese und Weidner nebst den zugehörigen Verwaltungsgebäuden von Lippold und



Abb. 140 Altmarkt 1908 mit der Kreuzkirche und dem neuen Rathausturm (Lichtdruck Rud. Brauneis)

Weller (der Hauptbahnhof wurde 1898 eröffnet) und das neue Hauptpostamt von Carl Zopff am Postplatz.

Wenig glücklich ist unter diesen Bauten die neue Kunstakademie, sowohl hinsichtlich des Platzes wie des unzweckmäßigen Ausbaues. Das zierliche Café Torniamenti (1843 vom Hofbaumeister von Wolframmsdorf erbaut) und der fast unscheinbare Canalettosaal aus dem 18. Jahrhundert, die dem Akademiegebäude zum Opfer fielen, standen im richtigen Verhältnis zu der Brühlschen Terrasse, die vermöge dieser niedrigen Aufbauten hoch und mächtig wirkte; das Kunstakademiegebäude aber lastet schwer auf der Terrasse und hat sie für die Fernwirkung zu einem Unterbau, einem Sockel entwertet. An dem reichen plastischen Schmuck des Baues hatte nach der Übung des 19. Jahrhunderts, die mehr auf wirtschaftlichen Bedenken als auf künstlerischen Anschauungen beruhte, die gesamte Bildhauerschaft Dresdens teil. Auch der an die Akademie anschließende akademische Ausstellungspalast, in dem zumeist der Sächsische Kunstverein seine ständige Ausstellung hat, weist ähnliche Mängel auf. Namentlich stört die ärmliche gläserne Kuppel

neben der monumentalen Kuppel der Bährschen Frauenkirche, und nur die im Umriß wirksame Fama obenauf von Robert Henze gibt ihr einige Berechtigung. Die Stirn des Ausstellungspalastes ist in glänzender Weise als offene Säulenhalle gestaltet. Den Städtischen Ausstellungspalast kennzeichnet im Äußeren eine ansprechende Gruppierung der Dachaufbauten; dem großen Saale fehlt trotz seinem Umfange die bedeutende Raumwirkung. Im übrigen aber ist das Innere, das sich für die Ausstellungen beliebig verändern läßt, zweckmäßig und trefflich brauchbar.



Abb. 141 Ausstellungsgebäude der Kgl. Kunstakademie von Lipsius, Giebelschmuck von Johannes Schilling (Phot. E. Sonntag)

Weiter ist das Polizeigebäude ein sehr stattlicher und wohlgegliederter Bau; die Ornamentik strebt in erfreulicher Weise nach Eigenart, ist nur etwas derb und an gewissen Stellen gehäuft; mehr Ruhepunkte würden die Vorzüge des Baues noch mehr zur Geltung gebracht haben. Am Hauptbahnhofsgebäude begegnen sich rückschauende Architektur und moderner Eisenbau. Der Umbau wurde notwendig, weil der Verkehr von der Innenstadt nach der Reichsstraße immer mehr gewachsen war und durch die Züge, die ihn zu ebener Erde kreuzten, in unerträglicher Weise gestört wurde. Die Aufgabe, den Stadtverkehr zu erleichtern und zugleich die gesamten Eisenbahnlinien zu vereinigen, ist durch die Verbindung eines hochliegenden Inselbahnhofs mit einer ebenerdigen Kopfstation in genügender Weise gelöst. Dem stattlichen Empfangsgebäude fehlt indes moderne Eigenart, imposanter



Abb. 142 Das neue Ständehaus von Paul Wallot (Lichtdr. R. Brauneis)

wirkt als Ganzes die mächtige Einfahrtshalle in Glas und Eisenkonstruktion. Auch den beiden Bahnverwaltungsgebäuden fehlt der persönliche Zug.

Im ganzen wird man ja diesen staatlichen Bauten, sowie den Banken in italienischem Renaissancestil gern zugestehen, daß sie in ihrem Aufbau aus Sandstein gediegen und vornehm wirken, auch kommt in ihnen das allgemeine Baukönnen wohl zur Geltung; aber im Grunde war es doch eine unerfreuliche Anschauung, daß die Monumentalität unzertrennlich sei von der Wahl eines ausländischen Baustils, namentlich wenn er so unpersönlich gehandhabt wird, wie an verschiedenen der genannten Bauwerke.

Eine persönliche Note hat dagegen das bedeutendste Gebäude dieser Reihe, das neue sächsische Ständehaus von Paul Wallot. Dieser Bau hat vor allem im Verein mit dem umgebauten Georgenbau des Kgl. Schlosses das berühmte Stadtbild Dresdens, das die Terrassentreppe, das Kgl. Schloß und die katholische Hofkirche umschließt, stark verändert. Früher war die katholische Hofkirche das Beherrschende in diesem Stadtbilde, besonders von



Abb. 143 Blick über die Augustusbrücke nach Dresden-Altstadt 1890
(Phot. E. Sonntag)

der Augustusbrücke her: groß und mächtig stand der Chiaverische Bau vor unseren Augen, bescheiden traten der Georgenbau und das ehemalige Ministerialgebäude zurück, sie gaben nur den Maßstab für die Größe des hochaufschießenden Turms. Auch die Terrassenfreitreppe erschien uns mächtig und groß. Das Bild hat sich verändert. Das Georgentor ist weit stattlicher geworden, ein hohes Dach mit Laterne ragt hinter dem neuen Giebel empor. Auch das neue Landhaus ist vollkommen anders als das alte Ministerialhaus: dieses war dürftig und unscheinbar, ohne jede Ansprüche auf architektonische Geltung; das Landhaus aber ist ein monumentaler und charaktervoller Bau, der auch durch seine Höhe und seine Masse, besonders auch durch seinen Turm gewichtig mitspricht, in dem weiter umrahmten Bilde sowohl, das vor allem die mächtige Kuppel der Frauenkirche und den Schloßturm mit umschließt, wie in der engeren Umrahmung, die uns nur Landhaus, Georgenbau und Hofkirche zeigt. In dem engeren Bilde tritt jetzt der Georgenbau, flankiert von der Kirche und dem Ständehaus, kräftiger betont als Mitte des Bildes hervor. Der Turm des Ständehauses gibt als Gegengewicht gegen die beiden anderen Spitzen dem Bilde seinen Abschluß. Das Bild im weiteren — die Frauenkirche hinzugenommen — drängt uns den Gedanken auf,



Abb. 144 Blick über die alte Augustusbrücke auf Dresden-Altstadt nach dem Umbau des Schlosses und dem Neubau des Ständehauses (Lichtdr. Alfr. Hartmann)

wie hier Königtum und Volksvertretung, Hofkirche und Volkskirche gemeinsam in ragenden Monumenten das großartige Stadtbild der Landeshauptstadt bestimmen. Der durchbrochene Turm des Ständehauses mit der zu klein geratenen vergoldeten Saxonia, ist allerdings zu schwer in seinen Massen, trocken in seinen Formen und den beiden anderen Turmbauten nicht ebenbürtig; er wirkt am besten von einem westlichen Standpunkte aus, etwa von der Ecke des Italienischen Dörfchens.

Der Schloßplatz an sich hat an Wirkung gewonnen; er ist etwas größer geworden, als geschlossener Raum ist er dem Ideal eines Platzes näher gekommen. Von drei Seiten umgeben ihn jetzt prächtige Monumentalgebäude, nach der vierten ist wie früher der freie Zugang zur Augustusbrücke, der seiner Neugestaltung noch entgegensieht. Die Aufstellung des König Albert-Denkmals entspricht nicht recht dem Ideal, aber im ganzen dürfen wir uns des neugestalteten Schmuckplatzes freuen.

Das Wallotsche Ständehaus kennzeichnet sich als ein ernsthafter vornehmer Bau, durchweg in gediegenem Material, wohl geschlossen, streng gegliedert, mit wirksamem Gegensatz zwischen scharfer Linienführung und vollsaftiger Ornamentik. Am Haupt-

portal erscheinen die Motive allzu gedrängt; sehr unerfreulich wirkt die ganz kahle Ecke der Augustusstraße und der Brühlschen Gasse, während das Auge des vom Neumarkt Herkommenden gerade hier eine kräftige architektonische Betonung verlangt. An der vierten Seite erhebt sich der Bau mit zwei Geschossen über die Brühlsche Terrasse; der Turm scheidet die Schauseite in zwei ungleiche Hälften, deren verschiedene Bestimmung — rechts Arbeits-, links Erholungsräume — in glücklicher Weise gekennzeichnet ist.

Von dem reichen plastischen Schmuck des Hauses erscheint namentlich das große Majestätswappen von Karl Groß mit den drei nackten Jünglingen von August Hudler der Hervorhebung würdig; mehr als ein Dutzend anderer Dresdner Künstler sind an dem sonstigen Schmuck beteiligt.

Das Innere des Hauses ist überaus klar und übersichtlich angeordnet. Von den Räumen sind namentlich hervorzuheben: die Vorhalle, ein ernster, kraft- und stimmungsvoller Raum, dreischiffig, von Pfeilern in Kalkstein getragen, dann die beiden Sitzungssäle, besonders der der ersten Kammer in seiner dunklen vornehm ernsten Stimmung, das Konversationszimmer der ersten Kammer mit seinem fröhlichen malerischen Schmuck von Otto Gußmann und der Erfrischungsraum mit sächsischen Stadt- und Landschaftsbildern, die in die Wandvertäfelung eingelassen sind. Der Sitzungssaal der vierten Deputation der ersten Kammer von Wilhelm Kreis zeigt die Kunst großer Raumwirkung, über die Kreis verfügt; das Zimmer des Präsidenten der zweiten Kammer, den heitersten Raum des ganzen Hauses, entwarf Richard Riemerschmid in München.

Besonderer Anerkennung wert ist noch, daß im Vorraum der großen Eingangshalle am Schloßplatz die beiden Brunnen aus dem 18. Jahrhundert angebracht sind, die ehemals den Hof des Brühlschen Palais zierten, ebenso die beiden Standbilder Meleager und Atalante aus dem Treppenhause des Palais. So sind diese trefflichen Werke Mattiellis erfreulicherweise ebenso erhalten wie die beiden Figuren Pallas und Juno vom Eingange des ehemaligen Palais, die jetzt in der Turmvorhalle stehen.

Noch im Werden begriffen ist das neue Dresdner Rathaus an der Ringstraße von Roth und Bräter. Der Turm bringt eine



Abb. 145 Landständische Bank von Lossow und Viehweger
Rathaus von Roth und Bräter (Lichtdr. Rud. Brauneis)

neue energische Note in Dresdens Stadtbild, wie überhaupt die Silhouette des Baues sich als glücklich erfunden erweist.

Voraussichtlich schließt mit dem Rathause die lange Reihe der Bauten, mit denen sich die wiedererweckte Renaissance in allen Arten ihrer Entwickelung in Dresdens Stadtbild so bedeutsam eingezeichnet hat. Neben ihr sind in dieser Periode rückschauender Architektur auch andere kunstgeschichtliche Stile zur Geltung gekommen: der romanische Stil, die Gotik, der Dresdner Barockstil und das Empire.

NEUE KIRCHENBAUTEN. Von den mittelalterlichen Stilen, besonders von der Gotik ist namentlich der Kirchenbau der letzten Jahrzehnte beherrscht gewesen. Darf man das kirchliche Leben nach der Anzahl der Kirchen beurteilen, so hätte zu keiner Zeit ein reicheres kirchliches Leben geherrscht als in den letzten vier Jahrzehnten. Die Sophienkirche, die Dreikönigskirche, die Kreuzkirche und die Annenkirche wurden umgebaut, nicht weniger als 20 Kirchen sind neu entstanden, die 21. ward im Jahre 1908 begonnen.

Vier von diesen Kirchen kennzeichnen Dresden als Fremdenstadt: die anglikanische Kirche von St. Aubyn (1868—69) im englischen Dorfkirchenstil, die russische Kirche von H. v. Bosse und Karl Weißbach im russischen Stil mit den charakteristischen Zwiebelkuppeln, die amerikanische Kirche von Dögel (1883) und die turmlose schlichte schottische Kirche. Unter den protestantischen sind hervorzuheben die romanische Jakobikirche von dem Berliner Architekten Kröger (1901), die Martin Lutherkirche im romanisch-gotischen Übergangsstil von Giese und Weidner (1887), die Trinitatiskirche von Karl Barth (1894), der im Gegensatz zu einer Reihe neugotischer Kirchen ausnahmsweise einmal den Renaissancestil aufnahm, die romanische Garnisonkirche von Lossow und Viehweger (1900), die einzig in ihrer Art eine protestantische und eine katholische Kirche unter einem Dache mit gemeinsamem Turm vereinigt, die Lukaskirche von Georg Weidenbach in Leipzig (1903), die mit ihrem Turm von ihrem hohen Standpunkte aus in die Werderstraße hinabschaut und das Straßenbild dort so wirksam abschließt, sodann die Christuskirche in Vorstadt Strehlen von Schilling und Gräbner (1905), die einzige, die das Stadtbild durch ihre zweitürmige Silhouette in ganz wesentlicher Weise bereichert hat, endlich die Versöhnungskirche in Dresden-Striesen von Rumpelt und Krutzsch.

Die beiden letzten Kirchen bedeuten in mehrfacher Hinsicht einen wesentlichen Fortschritt gegenüber den früheren Stilkirchen, die, wie besonders die streng gotische Johanneskirche von Möckel (1874—78) für den evangelischen Gottesdienst und den Kirchengesang so ungeeignet wie möglich sind. Von Dresden aus war schon lange vorher die Mahnung an die Architekten und an die Geistlichen ergangen, man solle beim Kirchenbau nicht von einem bestimmten Stil, von irgend einem architektonischen Vorbild, sondern vom Bedürfnis des evangelischen Gottesdienstes ausgehen; es gelte nicht ein Gotteshaus, sondern ein Gemeindehaus zu bauen, die Gemeinde selbst sei der Tempel Gottes; der Kirchenraum müsse so gestaltet werden, daß die Gemeinde beim Gottesdienste sich ihrer Einheit im Glauben und in der Liebe bewußt werde. Diese Forderungen gingen aus vom Pastor Dr. Emil Sulze, der sie wiederholt begründet und ihre Folgerungen eingehend dargelegt hat. Er verlangt gemäß seinem Ideal von der evangelischen Gemeinde nicht ein abgesondertes Kirchengebäude, sondern eine „Gemeindeburg“



Abb. 146 Inneres der Kreuzkirche von Schilling und Gräbner

mit den kirchlichen Räumen für den Gottesdienst, aber auch mit Räumen für Gemeindeversammlungen und Sitzungen, für Bücherei und evangelischen Unterricht, Wohnungen für den Pfarrer, den Küster, die Gemeindeschwestern, Krankenküche, Kinderhort und sonstige Einrichtungen der Liebestätigkeit innerhalb der Gemeinde. Für den ganzen Bau soll nicht irgend ein Stil maßgebend sein, am wenigsten einer aus dem Mittelalter, das die Forderungen des evangelischen Gottesdienstes gar nicht kannte. Es gelte nicht, im Wettbewerb mit dem Katholizismus nach äußerlicher Kirchenpracht zu streben, sondern anheimelnde traulicheRäume zu schaffen, in denen sich die Gemeinde wohl befinden und als eine innerliche Gemeinschaft fühlen könne. Dazu dürfe die Kirche nicht in zwei streng geschiedene Teile zerfallen, in einen Raum für die Gemeinde und in einen Chor für den Altar und das Amtieren der Geistlichen. Der Altar soll möglichst in die Gemeinde hineingestellt werden, Kanzel und Orgel sollen so stehen, daß sie von allen Plätzen bequem



Abb. 147 Orgelempore in der Kreuzkirche von Schilling und Gräbner

sichtbar sind, also am besten mitten vor der Gemeinde. Evangelische Kirchen, die im Sinne dieser Forderungen Anregung geben können, sind im 16., 17. und 18. Jahrhundert gebaut worden.

Sulzes Forderungen sind vielfach erörtert worden, zwei Kirchenbautage haben sich mit den Fragen des evangelischen Kirchenbaues beschäftigt, eine ganze Literatur ist darüber herangewachsen. Auch am Dresdner Kirchenbau sind diese Erörterungen nicht spurlos vorübergegangen. Die jetzt noch nicht fertige neue Versöhnungskirche in Striesen zeigt die gewünschte Verbindung von Räumen für Gottesdienst und Gemeindepflege in einer stimmungsvollen An-



Abb. 148 Die Christuskirche in Vorstadt Strehlen von Schilling und Gräbner

lage. Mit der Aufgabe, echt evangelische Kirchenräume für die Gemeinde zu schaffen, haben sich von den Dresdner Architekten am eifrigsten Schilling und Gräbner befaßt. Schon in der Radebeuler Kirche führte sie das Streben, einen traulichen einheitlichen Kirchenraum zu schaffen, das auch die Architekten Fischer und Reuter beim Umbau des Innern der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt leitete.

Weiter bauten Schilling und Gräbner in demselben Sinne die Kreuzkirche um, nachdem das Innere am 16. Februar 1897 voll-



Abb. 149 Inneres der Christuskirche von Schilling und Gräbner

kommen ausgebrannt war. Durch die stehengebliebenen Umfassungsmauern waren sie dabei allerdings in ihrer Freiheit beschränkt, aber sie haben doch einen imposanten Raum geschaffen, der dem evangelischen Bedürfnis in hohem Maße genügt. In der Formensprache ist hier der gelungene Versuch gemacht, die durch den Ursprung der Kirche gegebenen Barockformen mit modernen ornamentalen Ideen zu durchdringen und zu verbinden. Der moderne Betonbau gab das Mittel zu der kühnen Deckenkonstruktion.

Vorübergehend schuf eine evangelische Kirche im Sinne der neuen Bestrebungen in der dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden 1906 der Dresdner Architekt Fritz Schumacher. Der Raum atmete eine ernste große Stimmung, Altar, Kanzel und Orgel waren übereinander angeordnet.

Endlich schufen Schilling und Gräbner ganz aus Eigenem als ihr reifstes Werk die Christuskirche in Strehlen (1905). Von vorn gesehen schaut sie mit ihrer mächtigen Mauermasse wehrhaft und trotzig in die Lande hinaus, und ringsumher von den Bergen, die das Elbtal umsäumen, sieht man das charaktervolle Turm-



Abb. 150 Viktoriahaus von Lossow und Viehweger (Phot. Stengel & Markert)

paar. Kommt man dagegen von der alten Strehlener Dorfstraße her, so sieht man die Kirche vom Haupteingange her sich malerisch aufbauen. Ein besonders glückliches neues Motiv ist die halbrunde Ausbauchung der Längsmauer mit den hohen Schiffsfenstern. Im Innern zeigt sich die Kirche als ein mächtig wirkender freier Zentralbau ohne Emporen, mit dem Altar im Chor, die Kanzel zur Seite, die Orgel gegenüber. Eine große andachtsvolle Stimmung geht durch den Raum, den ein hohes Kuppelgewölbe überdeckt. Die ornamentalen Formen vom Bildhauer Karl Groß, sowie die Decken- und Fenstergemälde von Otto Gußmann sind gleich dem ganzen Bau in modernem Geiste empfunden.

DEUTSCHE RENAISSANCE UND DRESDNER BAROCK. Noch müssen wir einige weitere monumentale Stilbauten nachholen. Die deutsche Renaissance kam noch zur Geltung im Viktoriahaus und im Kgl. Schloß, das von 1889—1901 umgebaut wurde. Für das Viktoriahaus, das Lossow und Viehweger 1891/92 erbauten, gab der Bauherr Goldschmied Heinrich Mau als Vorbild das Gewandhaus zu Braunschweig an. In der Formensprache dieses allerdings kaum halb so großen zierlichen Braunschweiger Baues haben die beiden Architekten ein stattliches Geschäftshaus geschaffen, das auch gerade an seiner Stelle im Stadtbild vortrefflich wirkt.



Abb. 151 Stallhof im Kgl. Schloß nach dem Umbau 1889—1901

Bei dem Schloßumbau handelte es sich einesteils darum, dem gesamten Schlosse, das im Äußeren seit dem Schloßbrand von 1701 allzu unansehnlich war, ein einheitliches, künstlerisch bedeutendes Gepräge zu geben, andernteils sollte der Georgenbau so umgestaltet werden, daß durch das mittlere Tor Wagen in beiden Richtungen gleichzeitig verkehren könnten. Beide Aufgaben haben die Hofarchitekten Dunger und Frölich glücklich gelöst. Das Schloß trägt jetzt im Äußern das einheitliche Gepräge reicher deutscher Renaissance, für deren Formen die Giebel an der Westseite den Ton angegeben haben. Während an dieser Seite die Motive etwas gedrängt erscheinen, sind der Südbau und mehr noch die östliche Schauseite an der Schloßstraße in ihrer Gesamtwirkung durchaus gelungen. Die prächtigen Giebel, der kraftvolle Eckturm, der in die Schloßstraße hineinschaut, die schmuckreichen Erker und das zu neuem Glanze erstandene Hauptportal ergeben ein harmonisches und charaktervolles Gesamtbild. Den Glanzpunkt des Ganzen bildet der Georgenbau. Es galt, den Torbau zwischen



Abb. 152 Königl. Schloß von Frölich und Dunger Ecke Schloßstraße und Taschenberg

der hochragenden Hofkirche und dem breithin gelagerten Ständehaus möglichst als Schloßteil zu kennzeichnen und trotz seiner schmalen Front auch zur Geltung zu bringen. Letzteres wurde ermöglicht durch Anordnung zweier seitlicher, kräftig gerundeter Erker, die den Bau scheinbar breiter machen, und durch die kräftige Heraushebung des reich gegliederten Mittelbaues, wobei das als Stadttor gekennzeichnete Erdgeschoß mit dem zweigeschossigen Erker energisch zusammengefaßt wurde. Ein wuchtiger hoher Giebel schließt die Schauseite wirksam ab und hebt den tief und weit zurückliegenden Bau kräftig hervor. Demselben Zwecke dient für eine größere Entfernung der beherrschende Dachaufbau mit dem Turm, dessen streng geschlossener Umriß zu dem schlanken, durchbrochenen Turm der katholischen Hofkirche einen wirksamen Gegensatz bildet. Für die Durchbildung der Schauseite sind die typischen Formen der Dresdner Frührenaissance maßgebend gewesen, aber die Architekten haben dabei wohl die persönliche Note zu wahren gewußt. Fensteröffnungen und Mauermasse sind in ihrem gegenseitigen Verhältnis wohl abgewogen und reicher plastischer Schmuck belebt die Schauseite. Besonders wirksam sind die beiden kraftvollen Träger des Erkers und das hoch oben in eine Nische

gestellte Reiterbild Georgs des Bärtigen, alle drei von Christian Behrens († in Breslau 1907). Vermöge seines bestimmten und wohl geschlossenen Umrisses kommt der so zierlich gegliederte Renaissancebau neben der schwereren Pracht der katholischen Hofkirche und neben der vornehmen Monumentalität des Landhauses wohl zur Geltung.

Im Innern des Schlosses wurden gleichzeitig das Vestibül und das Haupttreppenhaus nach Frölichs Entwürfen im Barockstil prächtig durchgebildet, die Festsäle erneuert und erweitert und im Schloßhofe die Loggia neu errichtet, sowie durch Gänge mit den Treppentürmen in den Ecken verbunden.

Die malerische Pracht der deutschen Renaissance fand ihren Widerhall weiter in zahlreichen Landhäusern und Villen, die in den Vorstädten Dresdens und in seinen Vororten in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Die Architekten Schilling und Gräbner, Kurt Diestel, Schleinitz, Seitler, Gäbler, Weidner, Hänichen, Hänel, Kraft, Kickelhayn, Grothe, Hartmann und andere erbauten eine große Menge solcher Ein- und Zweifamilienhäuser, an denen Erker und Giebel, malerische An- und Aufbauten in Holz, Lauben und Türmchen die Lust an reicher malerischer Wirkung, die der deutschen Renaissance eigen ist, deutlich bekunden.

Auch der Barockstil, der ja im 18. Jahrhundert in eigenartiger Ausbildung in Dresden Heimatrecht erlangt hat, wurde hier in den letzten beiden Jahrzehnten zu neuem Leben erweckt. Stadtbaurat Rettich baute 1891—93 in der vollen Absicht, an eine heimatliche Bauweise wieder anzuknüpfen, die Markthalle auf dem Antonsplatze, der seitdem nur noch dem Namen nach besteht, und erbaute im gleichen Stile die neunte Bürgerschule an der Silbermannstraße, zwei Bauten, die sich in ihrer schlichten Lisenenarchitektur ganz wohl in das altgewohnte Stadtbild einfügen. (Die Durchbildung der Schule im einzelnen ist nicht von Rettich). Auf der Brühlschen Terrasse richtete Frölich 1896—97 die alte Kunstakademie zur Aufnahme der Bibliothek und der Kupferstichsammlung der königlichen Sekundogenitur ein und kleidete dabei das Äußere geschickt in die Formen des Dresdner Barockstils. Weiter erbauten Schilling und Gräbner auf Grund des Auftrages, das reichste Dresdner Privatgebäude zu errichten, den prunkvollen Kaiserpalast, ein Restaurant am Pirnaischen Platze, in kräftigen Barockformen



Abb. 153 Georgenbau des Kgl. Schlosses von Frölich und Dunger

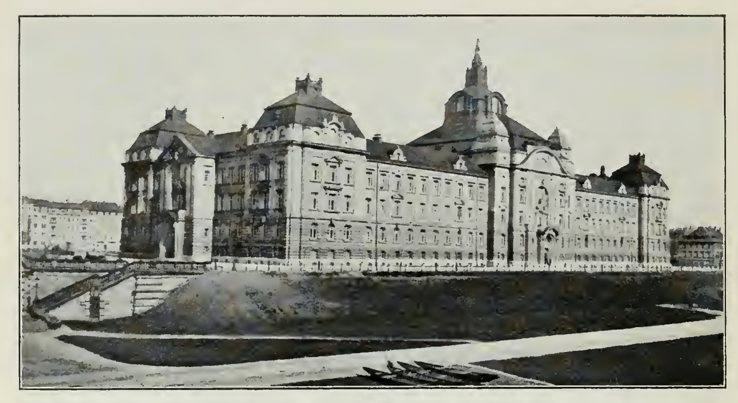


Abb. 154 Ministerialgebäude von Edmund Waldow und Heinrich Tscharmann (Lichtdruck R. Brauneis)

mit reichem, oben etwas gehäuftem, plastischem Schmuck. Die Giebelgruppe, die das Variététheater darstellt, stammt von Hans Hartmann-Maclean. An dem freien Platze, von zwei Straßen begrenzt und weithin sichtbar, schmückt der Kaiserpalast das Stadtbild in wirksamer Weise. Noch reicher in der Aufwendung üppiger barocker Formen ist die Schauseite des Zentraltheaters von Lossow und Viehweger. Ist sie von Überladung nicht freizusprechen, so ist das Innere in seiner praktischen und vornehm prächtigen Ausgestaltung um so höherer Anerkennung wert. In Erinnerung an das Boxbergische Palais, das dem Centraltheater weichen mußte, erinnert der Foyersaal in seiner Formensprache an den Öserschen Gartensaal dieses Palais.

In diese Reihe gehört weiter das Gesamtministerialgebäude in Dresden-Neustadt, das vier Ministerien in sich schließt. Edmund Waldow und Heinrich Tscharmann sind die Erbauer dieses umfänglichen, trefflich gegliederten, charaktervollen Monumentalbaues. Für die Bildwirkung ist wohl zu bedauern, daß es im stumpfen Winkel zum Finanzministerium steht, eine Anordnung, die sich noch immer als ungünstig erwiesen hat, dagegen entspricht seine lebendige Silhouette im Gegensatz zu dem Nachbarhause vorzüglich den ästhetischen Anforderungen an ein freistehendes Monumentalgebäude, das auf so weite Entfernung über den breiten Strom



Abb. 155 Kunstgewerbeschule und Kunstgewerbemuseum von Lossow und Viehweger

hinweg gesehen wird. Die Grundsätze des Dresdner Barockstils sind in der Gliederung der Schauseite und in der Ornamentik mit feinem Sinn befolgt. Der Grundriß ist durchaus zweckmäßig und ermöglicht eine rasche Orientierung in dem Hause. Von den Innenräumen sind das große Treppenhaus und der schöne Beratungssaal des Ministeriums des Innern, den Otto Gußmann ausgemalt hat, besonders hervorzuheben. Bemerkenswert ist auch, daß hier zum ersten Male in einem staatlichen Gebäude sämtliche Räume im Sinne des modernen Stils ernst und gediegen ausgeschmückt und mit Möbeln ausgestattet worden sind.

Dem wieder erweckten Barockstil gehört endlich auch noch die neue Kunstgewerbeschule nebst Kunstgewerbemuseum von Lossow und Viehweger 1906 an. Dieser Stil wurde vom Staate als Bauherrn gewählt, weil in dem Gebäude alle die bedeutsamen Reste untergebracht werden sollten, die von dem alten Brühlschen Palais an der Augustusstraße gerettet worden waren: Tore, schmiedeeiserne Gitter usw., vor allem aber der Festsaal aus dem Brühlschen Palais mit dem Silvestreschen Deckengemälde. In Einzelheiten hat sich die Wahl des alten Baustils nicht bewährt: namentlich die hohen Atelierfenster im Dach konnten mit ihm schwer in Einklang gebracht werden, ein neuer Beweis,



Abb. 156 Treppenhaus in der Kunstgewerbeschule von Lossow und Viehweger

daß man nicht auf Grund eines Stils, sondern auf Grund des Bedürfnisses bauen und gestalten soll; aber davon abgesehen ist auch dieser Bau hoher Anerkennung wert. Es galt das Museum, die Bibliothek mit Leseraum, zahlreiche Zeichensäle, Künstler- und Lehrateliers, Festsaal und Wohnräume, im ganzen mehrere hundert Räume der verschiedensten Art zweckmäßig auszugestalten und anzuordnen. Diese Aufgabe ist in einer gruppierten Anlage großen Umfanges, die vier Höfe und Gärten umschließt, und an vier Straßen liegt, vorzüglich gelöst. Der Wechsel zwischen den eingeschossigen Museumsbauten und den mehrgeschossigen übrigen Gebäuden, die Einheit von verschieden gerichteten Häusern und mannigfaltig ausgestatteten Gärten und Höfen, die geschickte Verbindung bewegter Linien und kräftiger Massen, die Vielgestaltigkeit der Silhouetten, all das gibt von den wechselnden Standpunkten des Beschauers in vier Straßen eine Fülle verschiedenartiger malerischer Ansichten. Die Mannigfaltigkeit der architektonischen Gestaltung ist aus dem Bedürfnis, aus den vielseitigen Zwecken des Baues hervorgegangen, die Ornamentik wirksam verteilt, der weitschichtige Grundriß durchaus zweckmäßig und wohl überlegt.

Ein Prachtstück besonderer Art ist der Festsaal. Als das alte



Abb. 157 Schmuckhof im Kunstgewerbemuseum

Brühlsche Palais (von Knöffel) abgebrochen wurde, löste man die Skulpturen, die Wandbekleidungen mit Holzschnitzereien, die Marmorkamine und das Silvestresche Deckengemälde sorgfältig ab. Der neue Saalbau aber wurde genau in den entsprechenden Maßen aufgeführt, so daß er den alten Saal vollständig aufnehmen konnte. So ist das herrliche Werk des 18. Jahrhunderts in neuer Pracht erstanden. Die schönen Verhältnisse des Raumes, die reichen vergoldeten Ornamente auf dem weißen Grunde, die Kamine, die lebensgroßen Bildnisse Augusts des Starken, Augusts III. und ihrer Gemahlinnen, sowie das in neuer Farbenpracht erstrahlende Deckengemälde, all das wirkt in heiterster Pracht zusammen und ergibt einen Festsaal, wie wir in Dresden außerhalb des Kgl. Schlosses keinen zweiten haben.

Besonders hervorzuheben sind endlich die beiden Schmuckhöfe, die zum Museum gehören, stimmungsvolle Anlagen gleich den Kreuzgängen alter Klöster, in ihrem Reiz erhöht durch die alten Dresdner Bildwerke aus Friedhöfen und Gärten, die hier inmitten des heranwachsenden Grüns untergebracht sind.

In diese Reihe monumentaler Stilbauten gehört endlich das Kaiserkaffee von Kurt Diestel, dessen Formensprache an den Empirestil anklingt, der indes vollständig frei verwendet ist. Der imposante Bau beherrscht den freien Platz gegenüber dem Hauptbahnhof in prächtiger Weise.

MALEREI. In den 1860er Jahren herrschte an der Kunstakademie und in der noch nicht allzu zahlreichen freien Künstlerschaft noch immer der Gegensatz zwischen den komponierenden Münchnern und den Düsseldorfern, die als Koloristen galten. Anfang der 1870er Jahre machte sich an der Akademie das Bedürfnis nach einer Auffrischung geltend. Mehr und mehr brach sich die Erkenntnis Bahn, daß die ursprünglich als Koloristen geltenden Maler, wie Hübner und Ehrhardt, nur noch nach Schulrezepten malten und daß neue Kräfte nötig seien, damit die Schüler der Akademie auch nach der koloristischen Seite das erlernen könnten, was nach dem damaligen Standpunkt der Entwickelung malerisch genannt wurde. Zu diesem Zwecke wurde 1876 aus Weimar der Belgier Ferdinand Pauwels berufen, der an die Spitze eines Meisterateliers für Historien- und Genremalerei trat und der dann Leon Pohle nach sich zog, damit auch in dem vorbereitenden Malsaale die neue malerische Richtung zur Geltung käme. Für die damalige Zeit bedeutete das Wirken der beiden Künstler einen Fortschritt. Indes die Reform war nichts weniger als gründlich. Leonhard Gey und Julius Scholz wurden noch an die Akademie berufen, beide an falsche Stellen, der ausgesprochen koloristisch begabte Scholz an den Gipssaal und der farbenunkundige Schüler Schnorrs Leonhard Gey in die Naturklasse. Pauwels trat überdies sowohl als Mensch wie als Maler mehr und mehr auf die Seite der komponierenden Kartonkünstler. So wurde durch die Machtmittel des akademischen Rates, besonders durch Ernst Hähnel, die klassizistische Richtung weiter gestützt und frisches Streben sowie der Anschluß an die sonstige Entwickelung der Kunst in Deutschland hintangehalten. Eine vereinzelte kritische Stimme im Dresdner Anzeiger erregte wohl Ärgernis, brachte aber zunächst keine Änderung. Erst die starke Niederlage der Dresdner Kunst auf der großen Berliner Kunstausstellung 1891 brachte auch den maßgebenden Kreisen die Notwendigkeit einer Reform zum Bewußtsein.

Einen weiteren Anstoß zu einem Umschwung in den Dresdner Kunstverhältnissen gaben die drei internationalen Ausstellungen von Aquarellen, Pastellgemälden, Handzeichnungen und Radierungen, welche die Dresdner Kunstgenossenschaft in der Technischen Hochschule zu Dresden veranstaltete, um die akademischen Kunstausstellungen zu ersetzen. Diese fielen aus, weil der Canalettosaal auf der Brühlschen Terrasse, wo sie gewöhnlich veranstaltet wurden, damals der neuen Kunstakademie zum Opfer fiel. Namentlich die erste der drei Aquarellausstellungen wurde als ein bedeutsames Ereignis auch auswärts allgemein anerkannt. Sie vermittelte für Dresden zum ersten Male in größerem Umfange eine Anschauung von der Freilichtmalerei und dem Impressionismus, der neuen Kunstrichtung, die von Paris aus damals sich auch in Deutschland zu verbreiten begann. Selbstverständlich traf diese neue Kunst in Dresden, dem letzten Hochsitz eines akademischen Klassizismus, auf eine geschlossene Gegnerschaft: bei den alten Künstlern, bei der Mehrheit der Kritiker und beim Publikum. Sie fand aber ihre Anhänger in der jüngeren Künstlerschaft, die zu der Überzeugung gekommen war, daß nur ein ernstes Naturstudium eine neue feste Grundlage zu erfolgreichem künstlerischen Schaffen darbieten könne.

In diesem Streben fanden sich zusammen die Maler Carl Bantzer, Paul Baum, Wilhelm Georg Ritter, Georg Müller-Breslau, Wilhelm Claudius, Georg Lührig, Max Pietschmann, Carl Mediz, Emilie Mediz-Pelikan, später auch Robert Sterl, Hans Unger, Sascha Schneider, Richard Müller, Georg Jahn, sowie die Bildhauer Friedrich Offermann, Hans Hartmann-Maclean, Bruno Fischer, Richard König, Peter Pöppelmann und andere. Auch einige von den älteren Künstlern, wie der Maler Paul Kießling und der Bildhauer Robert Diez, standen der fortschrittlichen Bewegung fördernd zur Seite, nicht minder taten dies die Vertreter der königlichen Kunstsammlungen Woldemar v. Seidlitz, Karl Wörmann, Georg Treu und Max Lehrs. In der Dresdner Presse vertrat sie jahrelang allein der Verfasser dieses Buches. Die Maler nahmen, wie einst die Millet, Rousseau und Corot nach dem Walde von Fontainebleau zogen, etwa von 1890 an einige Jahre lang besonders in den Frühjahrsmonaten ihr Hauptquartier in dem idyllischen Tale von Goppeln bei Dresden und malten dort mit unermüdlichem Eifer nach der Natur im Sinne der Freilichtmalerei und eines mehr oder

minder ausgesprochenen Impressionismus. Diese Künstler gerieten bald in Gegensatz zur alten Kunstgenossenschaft und traten infolgedessen zu einem neuen Künstlerbunde, dem Verein bildender Künstler Dresdens (Sezession) zusammen. Der Verein hat eine Reihe von Jahren bestanden und eine kräftige Tätigkeit entfaltet, die Dresdens künstlerischem Ansehen sehr zugute gekommen ist. Er hat das besondere Verdienst, seine Mitglieder zur Pflege der Radierung und der Lithographie und zwar auch zur Arbeit auf dem Stein selbst angeregt und angehalten zu haben. Von den Erfolgen auf diesem Gebiete zeugen die Vierteljahrshefte des Vereins, nicht minder die ausgezeichneten modernen Plakate, die aus den Händen von Otto Fischer (Die alte Stadt), Hans Unger (Estey-Orgeln), Johann Vincenz Cissarz, Georg Müller-Breslau (Verein zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs) und anderen hervorgegangen sind. Von den Radierern haben sich besonders Otto Fischer, Richard Müller und Georg Jahn hervorgetan; auf dem Gebiete der Lithographie ist Georg Lührig (Lithographiefolge: Der arme Lazarus), auch die früh verstorbene Marianne Fiedler hervorzuheben.

Auch in der Kunstakademie gingen allmählich erhebliche Änderungen vor sich. Die Meisterwerkstätte für Plastik erhielt nach dem Tode Ernst Hähnels (1891) Robert Diez, an die Stelle von Theodor Große trat 1892 Hermann Prell, der als Monumentalmaler auch in Dresden zwei bedeutende Aufgaben überkam, weiter wurde 1895 aus München Gotthard Kühl zur Leitung des anderen Ateliers für Figurenmalerei berufen, Karl Bantzer, das geistige Haupt der Dresdner Sezession, trat 1896 neben Leon Pohle an die Spitze eines neugegründeten zweiten Malsaales, der Berliner Eugen Bracht erhielt 1902 die Leitung des Landschafterateliers an Stelle von Friedrich Preller d. J. Ein besonderes Atelier wurde gegründet für dekorative Malerei und an ihre Spitze der Schwabe Otto Gußmann berufen, ebenso eine Klasse für Tiermalerei mit Emanuel Hegenbarth als Leiter. Endlich trat 1907 an Stelle Johannes Schillings Georg Wrba an die Spitze des anderen Bildhauerateliers. Da auch für die vorbereitenden Klassen lauter jüngere Kräfte — darunter die Maler Richard Müller, Oskar Zwintscher und der Bildhauer Selmar Werner — berufen worden sind, so hat in den letzten fünfzehn Jahren der Bestand der Akademie vollständig ge-

wechselt. Aus dem Nachwuchs der Akademie, besonders aus den Schülern Gotthard Kühls, ist der Künstlerverein der Elbier hervorgegangen, der unter der Leitung von Ferdinand Dorsch seit dem ersten Jahre seines Bestehens eine rege Tätigkeit entfaltet hat und im allgemeinen an die Stelle des Vereins bildender Künstler Dresdens getreten ist, der sich nach einigen Jahren seines Bestehens wieder auflöste. Das künstlerische Streben der Elbier kann man bezeichnen als Heimatkunst aus Stadt und Land, wie ja auch Gotthard Kühl durch seine Bilder von Dresden, besonders von der alten Augustusbrücke, sich als Heimatkünstler in Sachsens Hauptstadt betätigt hat. Eine ganze Reihe dieser Gemälde birgt das Stadtmuseum. Sie werden einst eine ähnliche Bedeutung wie die Dresdner Ansichten von Canaletto haben, wenn auch Kühl als ausgesprochener Farbenkünstler auf einem ganz anderen künstlerischen Standpunkte steht als der Meister der Camera obscura.

Hermann Prell hinterläßt in Dresden als Zeugnis seines künstlerischen Schaffens zunächst die Ausschmückung des Treppenhauses im Albertinum, bei der er in allen drei Künsten, Architektur, Plastik und Malerei, selbsttätig schuf. Er behandelte den oberen Teil des Treppenhauses als eine weite, nach allen Seiten offene Bogenhalle, die durch Wandpfeiler und Säulen gegliedert ist, während wir durch die Wandflächen gleichsam wie durch weite Fenster in freie Gegenden, d. h. auf die Wandgemälde hinschauen. Das Thema der malerischen und plastischen Darstellungen ist der Triumph der Kunst über die Hemmungen des Lebens, Kampf und siegreiches Streben nach den höchsten Idealen, Schicksalsmacht und Schönheit. Das Deckengemälde schildert demgemäß den siegreichen Kampf olympischer Götter gegen die Titanen, als „den Sieg geistiger Mächte über widerstrebende rohe Gewalten". Die beiden Schmalwände aber schildern den Ausgang und die Folgen des Kampfes. Die Wand zur Rechten ist dem Schicksal geweiht: in der Mitte der Kulturbringer Prometheus, zu den Seiten die Parzen und die Strafe des Titanenführers Kronos. Gegenüber an der Wand der Schönheit Aphrodite, aus dem Meere emportauchend, zu den Seiten die drei Grazien, und der Raub der Europa; an der Stirnwand zwei malerische Reliefs: Dädalos und Ikaros, und Perseus als Besieger der Meduse. Die grundsätzlichen Anschauungen, denen Prell in diesem Treppenhause folgt — die Wand als bloße Füllung

zwischen den tragenden Pfeilern und Säulen anzusehen und als idealen Raum malerisch zu schmücken — sind die der Renaissance. Prell folgt ihnen auch in dem Deckengemälde für das neue Dresdner Rathaus, zu dem bisher nur der Entwurf vorliegt.

Das östliche Treppenhaus des Ministerialhauses hat Hermann Prells Schüler Illner ausgemalt; das wohlgegliederte und klar durchgeführte, aber nüchterne Gemälde stellt das Walten der Justiz dar. Das entgegengesetzte Treppenhaus im Flügel des Kultusministeriums malt gegenwärtig Georg Lührig aus.

Mehr als die Malerei hat in den letzten Jahrzehnten die Plastik zum künstlerischen Schmuck Dresdens beigetragen. Eine Reihe von Denkmälern und Gedenktafeln wurden errichtet und angebracht, zahlreiche Brunnen, auch einige plastische Werke ohne Denkmalszweck wurden auf Plätzen und in den Anlagen der Stadt aufgestellt. Hier müssen wir vor allem zweier Stiftungen gedenken:

DR. GÜNTZSCHE STIFTUNG UND TIEDGE-STIFTUNG. Der Reichtum an öffentlichen Kunstwerken, der Dresden in den letzten Jahrzehnten zugewachsen ist, stammt zu einem Teil aus den nicht geringen Bewilligungen für Kunst die von den städtischen Behörden ausgingen, zum großen Teile aber aus der Stiftung, die der Rechtsanwalt Dr. Justus Friedrich Güntz († 1875) am 26. August 1856 errichtet hat. Sie besteht aus den Erträgnissen des Dresdner Anzeigers und dient gleich den Erträgnissen ihrer Druckerei, die ihr früherer Besitzer Clemens Blochmann 1895 der Stadt vermachte, der Wohltätigkeit und der Verschönerung Dresdens. Verwalter dieser Stiftungen sind der jeweilige Oberbürgermeister der Stadt Dresden und sein erster Stellvertreter, gegenwärtig: Oberbürgermeister Beutler und Dr. Kretzschmar. Für die Verschönerung Dresdens wurden von 1860 bis 1909 nicht weniger als rund 3 200 000 M. verwendet. Wir nennen hier nur folgende Leistungen der Stiftung: Beitrag zum Rietschel-Denkmal (3000 M.), die Fresken in der Kreuzschule (43081 M.), das Körner-Denkmal (18008 M.), das Denkmal der Mutter Anna (14608 M.), Schmuck der Hauptschauseite des Albert-Theaters (30012 M.), die Gartenanlage an der Johanniskirche (10522 M.), Beitrag zum Germania-Denkmal auf dem Altmarkt (97601 M.), Beitrag zum König Albert-Denkmal (75000 M.), Gänsediebbrunnen auf dem Ferdinandsplatze (22853 M.), die beiden Brunnen auf dem Albert-Platz Stilles

Wasser und Stürmische Wogen (325987 M.), die großen Kandelaber auf dem Altmarkt (63104 M.), die Bildwerke auf der Carolabrücke (118785 M.), Beitrag zum Wettin-Obelisken (60849 M.), der Stübelbrunnen (101000 M.), die Sportwiesen an der Lennéstraße (551508 M.), der Ballwerfer von Fabricius auf den Sportwiesen (46228), den Nymphenbrunnen in der Bürgerwiese und das Güntzbad.

Auch der Tiedge-Stiftung hat Dresden mancherlei zu verdanken. Sie wurde von Freunden und Verehrern des 1841 verstorbenen Dichters Christian August Tiedge ins Leben gerufen und erhielt aus dem Ertrage der Allgemeinen Deutschen National-Lotterie, die Major Serre auf Maxen zu Schillers hundertstem Geburtstag im Jahre 1859 veranstaltete, einen bedeutsamen Zuwachs, so daß sie jetzt über ein Kapital von ungefähr 660000 M. verfügt. Sie wird von einem Ausschuß verwaltet, an dessen Spitze jetzt Bürgermeister a. D. Leupold steht; ihre Erträgnisse sind teils zu Ehrenpreisen für deutsche Dichter, teils zu Unterstützungen für Schriftsteller, Künstler und deren Hinterbliebene, teils zum Ankauf und zur Bestellung von Werken der bildenden Kunst bestimmt, für deren örtliche Verwendung keine Grenzen gezogen sind. Dresden verdankt der Tiedge-Stiftung außer einigen Büsten und Bildnissen die vier großen Reliefs von Engelke an der Vorhalle des Friedhofs zu Löbtau, den Gerechtigkeitsbrunnen auf dem Holbeinplatze, die Herme Richard Wagners von Gustav Kietz im Treppenhause der Hofoper, die Marmorgruppe Das Drama von Max Klinger im Albertinum zu Dresden, die Erztüre an der Jakobikirche von Hans Hartmann-Maclean, die Erinnerungstafeln für Tiedge und Elise von der Recke (Körnerstr. 1) von Peter Pöppelmann und für Heinrich von Kleist (Pillnitzerstr. 29) von Richard König.

PLASTIK. Noch ganz im Banne der Hähnelschen Richtung steht das Siegesdenkmal von Robert Henze auf dem Altmarkt, die siegreiche Germania mit der Fahne in der Hand und mit vier allegorischen sitzenden Frauengestalten am Sockel; dasselbe Motiv zum dritten Male in dem engen Umkreis der Altstadt erscheint doch etwas zuviel, um auf die Dauer anzuziehen und zu wirken. Auch der Platz inmitten des Altmarktes erscheint nach den Anschauungen über Städtebau, denen wir uns seit Camillo Sittes Auftreten wieder

zugewendet haben, nicht als der beste. Auch das Reiterstandbild des Königs Johann von Johannes Schilling ist auf dem Theaterplatze nach den gleichen älteren Anschauungen in der Achse des Hofopernhauses und des Museums aufgestellt. In der Gestaltung des Reiters hat der Künstler feierliche Würde angestrebt, während Max Baumbach beim König Albert-Denkmal mehr bemüht war, Pferd und Reiter durchaus naturgetreu wiederzugeben. Dieses zweite Reiterdenkmal steht ebenfalls regelrecht in der Achse des Hauses, das seinen Hintergrund bildet, nämlich des Ständehauses. Mehr Monumentalität und Stil und eine wirksamere Aufstellung dürfen wir wohl von dem geplanten König Georg-Denkmal erwarten, das voraussichtlich Georg Wrba und Hans Erlwein an der Rampe der Treppe vom Elbufer zum Theaterplatz errichten werden.

Anspruchsloser als diese Reiterstandbilder sind die Denkmäler für Gottfried Semper von Johannes Schilling und für Ludwig Richter von Kircheisen auf der Brühlschen Terrasse. Dem Rietschel-Denkmal ähnelt in der Auffassung das Ludwig Otto-Denkmal von Gustav Kietz, bestehend aus einer Büste mit vier Knaben am Sockel, die den vierstimmigen Gesang veranschaulichen sollen. Es steht auf dem Georgplatz seitwärts des Körner-Denkmals; ihm entspricht auf der anderen Seite die in derber Charakteristik gehaltene Büste Gutzkows von Emmerich Andresen. Unter den neuen Standbildern behauptet sich recht wohl das ältere der Kurfürstin Anna von Robert Henze, eine Gestalt voll ruhiger Natürlichkeit und Anmut.

ZIERBRUNNEN. Die schönsten Brunnen hat für Dresden Robert Diez geschaffen. Der Gänsediebbrunnen auf dem Ferdinandplatze (1880) verschaffte dem Künstler einen Weltruf. Der fahrende Gesell, der eben als willkommene Beute zwei Gänse erhascht, ist mit so frischer Natürlichkeit dargestellt, dabei so vollendet in der künstlerischen Durchbildung, daß er den Erfolg des Tages überdauert hat. Denn der gesunde Realismus mußte im Jahre 1880, als der Klassizismus in Deutschland noch lange nicht überwunden war, noch weit stärker wirken als jetzt. Das Motiv des Brunnens steht übrigens mit Dresden in unmittelbarer Beziehung; denn Robert Diez entnahm es der Lebensbeschreibung des Thomas Platter, der als fahrender Schüler (als Schütz) um 1572 mit seinem älteren Vetter Paulus Summermatter und anderen



Abb. 158 Gänsedieb Brunnenfigur von Robert Diez

als Bacchant durch Deutschland zog. Gerade bei Dresden stahlen diese freibeuterischen Reisenden zwei Gänse: Platter warf sie mit dem Stock, Summermatter griff sie, die Bacchanten mit dem Schulmeister aßen sie dann auf.

Seitdem dieser deutsche Bacchant von Robert Diez den griechischen Bacchanten Hähnels gegenübertrat, ist der Klassizismus in Dresden etwas in den Hintergrund getreten, ausgestorben ist er aber auch heute noch nicht.

Hähnel schuf dann 1896 mit dem Architekten Dögel zusammen den St. Georg-Brunnen, der sehr glücklich auf dem kleinen Platze neben der Sophienkirche steht. Der Sockel ist im gotischen Stil gehalten und regelrecht aus dem Achtort entwickelt, der heilige Georg ist ein etwas schwermütiger Ritter. Im Jahre 1893 wurden sodann die beiden großen monumentalen Brunnen auf dem Albertplatz in Dresden-Neustadt enthüllt, die Robert Diez in zehnjähriger Arbeit geschaffen hatte: Stilles Wasser und Stürmische Wogen. In phantasiereicher Ausgestaltung ist hier das ruhige, dort das wilde Meer geschildert und in lebensvollen Gestalten sind die

Stimmungen verkörpert, die den empfindenden Menschen angesichts des Meeres ergreifen. Die erhabene Größe, die aufglänzende Schönheit, heitere Lust und träumerisches Sinnen sind gestaltet in dem fischschwänzigen Meerweib mit der Leyer, in den Gruppen von Perle und Nymphe, Meerweib und Nixe, der Wasserrose mit dem schlafenden Knaben. Und anderseits sehen wir den Sturm auf mächtig ausgreifendem Roß über die hochaufschäumenden Wellen dahinrasen, dann den Kämpfer, der mit spitzer Muschel auf den riesigen Wels losgeht, weiterhin das Geheul der Brandung und den Kampf der beiden Fischmenschen um den Seestern, den herrlichen Jüngling, den die Wogen aus der Tiefe emporgetragen haben. In gewaltiger, hinreißender Weise ist hier das stürmische Meer verkörpert, das nordische Meer in seiner frischen Schönheit, in seiner gewaltigen Kraft und Wildheit. Auch in der Komposition und in der Durchbildung erscheinen die beiden Brunnen meisterhaft. Echt monumental sind sie, sofern die künstlerischen Ideen in verhältnismäßiger Einfachheit und charaktervoller Erhabenheit ausgedrückt sind, echt dekorativ vermöge der feinen Abgewogenheit der Massen und der kunstvollen Verteilung der Gruppen um den Brunnenkern und unter der Schale, echt stilistisch, sofern sie uns die Formen der Natur in den günstigsten und gefälligsten Verhältnissen vorführen, und ein echt ästhetischer Eindruck ist erzielt, sofern diese Werke nicht bloß sinnlich schön wirken, sondern uns hoch über die gemeine Wirklichkeit in die Sphäre der Phantasie erheben (nach Fechner).

Zu den genannten drei Brunnen sind aber weiterhin noch hinzugekommen: der Gerechtigkeitsbrunnen auf dem Dürerplatze von Bruno Fischer, der Stübelbrunnen auf dem Stübelplatze von Max Hauschild und Hans Hartmann-Maclean, der Müllerbrunnen auf dem Hauptplatze der Vorstadt Plauen von Hugo Spieler, der Georg-Brunnen im mittleren Hofe des Kgl. Schlosses von Artur Volkmann, endlich die architektonische Fassung des Artesischen Brunnens auf dem Albertplatze von Wilhelm Erlwein. Nehmen wir dazu noch zwei ältere Anlagen, den Brunnen (ohne Bildwerke) auf dem Striesener Platze und den anmutigen Nymphenbrunnen auf dem Moltkeplatz von Broßmann, so haben wir nicht nur eine große Zahl, sondern auch eine große Mannigfaltigkeit von Brunnen. Die Anlage im Schlosse ist ein Wandbrunnen, wie sie das 18. Jahrhundert besonders liebte, die aber seitdem nicht mehr



Abb. 159 Der Sturm an dem Brunnen Stürmische Wogen von Robert Diez
(Phot. Tamme)

beliebt waren, den Säulenbrunnen vertritt die Anlage zu Ehren des ehemaligen Oberbürgermeisters Dr. Stübel, die in der Mitte eine geschmückte Säule in Sandstein aufweist, auch der Schalenbrunnen ist mehrfach vertreten, z. B. auf dem Moltkeplatz, und die rein architektonische Fassung eines aufschießenden Wasserstrahls stellt der Artesische Brunnen dar; Hans Erlwein hat der offenen Architektur eine sehr reizvolle zierliche Form im Sinne des Empirestils gegeben. Unter den Bildsäulenbrunnen steht der volkstümliche Müllerbrunnen mit der naturalistischen Gestalt eines Müllerburschen dem Gerechtigkeitsbrunnen gegenüber, dessen drei Gestalten — die Gerechtigkeit, die gefesselte Schuld und die befreite Unschuld — in ihrer stilistisch vornehmen Auffassung an die Gestalten vom Denkmal des Generals Lamoricière in Nantes von Dubois erinnern.

Wenn man auch wünschen möchte, daß das Wasser in allen diesen Brunnen etwas reichlicher sprudeln möchte als die Wasser-

verhältnisse gemeinhin gestatten — denn das Wasser soll die Hauptsache bei jedem Brunnen sein — so ist doch kein Zweifel, daß diese zahlreichen Brunnen das Stadtbild Dresdens ungemein belebt haben. Vom Standpunkte der Kunst wie von dem der Gesundheit ist ihre Anlage gleich dankenswert, und erfreulicherweise findet man solche neuerdings in künstlerisch reizvoller Form auch in allen neueren Staatsgebäuden an den Wänden hier und da angebracht. So im Hauptbahnhof, in den Ministerialgebäuden, in der Kunstgewerbeschule und im Ständehause. Auch kleinere Straßenbrunnen schlicht künstlerischer Form erfreuen hier und da das Auge, so am Übergange der Johann Georgen-Allee in die Anlagen vor dem Großen Garten. Auch Georg Wrba, der Schöpfer so vieler reizvoller Brunnen in Deutschland, wird demnächst Gelegenheit haben, für Dresden einen solchen herzustellen.

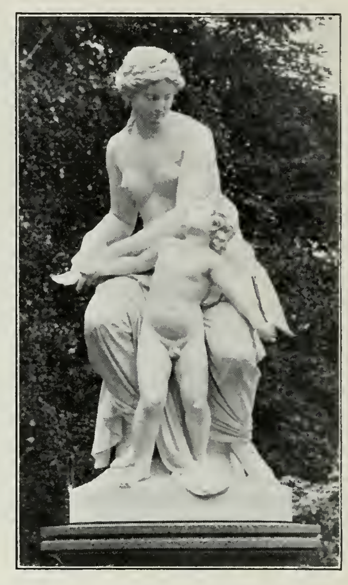


Abb. 160 Venus beschneidet Amor die Flügel von Heinrich Bäumer (Phot. Tamme)

STRASSEN-PLASTIK. Damit ist aber die Fülle der öffentlichen Bildwerke aus den letzten beiden Jahrzehnten noch nicht erschöpft. Am Taschenberg wurde 1896 zwischen dem Königlichen Schloß, dem Zwinger und dem Prinzenpalais der 19 m hohe Wettin-Obelisk errichtet zur Erinnerung an das Jubelfest der 800 jährigen Herrschaft des Hauses Wettin. Der schmuckreiche bronzene Obelisk (von Schilling und Gräbner) wird von zwei sitzenden Figuren — Vergangenheit und Gegenwart — von Johannes Schilling flankiert. Diesem Obelisken entsprechen in Neustadt zwei monumentale Fahnenmaste am Eingang der Hauptstraße; sie wurden 1893 errichtet zur Erinnerung an den feierlichen Einzug Kaiser Wilhelms I. in Dresden im Jahre 1882, Werke des Architekten Heinrich Schubert



Abb. 161 Mozart-Denkmal von Hosäus

und des Bildhauers Heinrich Eppler. In diese Reihe gehören auch die monumentalen Kandelaber auf dem Altmarkte von Rühm. Alle diese Werke, die so entschieden die senkrechte Linie betonen, bringen eine erfreuliche Abwechslung in die Straßenplastik. Es wäre richtig gewesen, auch auf der Carolabrücke Bildwerke entschieden aufrechter Richtung aufzustellen, an Stelle der Dresda von Hartmann-Maclean und des Flußgottes von Rühm, sowie der beiden breit hingelagerten Gruppen von Offermann, die man im Jahre 1907 am Eingang in Dresden-Altstadt aufgestellt hat. Diese an und für sich sehr tüchtigen Werke, welche die Elbe in Ruhe und in Bewegung, den Strom als Segen spendend und als Schädiger der Kultur lebendig darstellen, würden an anderer Stelle inmitten von Grün weit besser zur Geltung kommen. In dieser Weise, die im 18. Jahrhundert mit soviel Geschick ge-

übt wurde, sind neuerdings drei Bildwerke aufgestellt worden. Im Grün der Bürgerwiese steht da die anmutige Gruppe Venus, dem Amor die Flügel beschneidend, von Heinrich Bäumer, die leidenschaftlich bewegte Gruppe Zwei Mütter (Kampf einer menschlichen und einer Tigermutter um einen Felsen inmitten der Sintflut) von Heinrich Eppler, und neuerdings das Mozart-Denkmal von Hermann Hosäus. Es ist ein nicht übler Versuch, von der Einförmigkeit des Standbild- oder Büstendenkmals, das allzu sehr in unseren Städten vorherrscht, loszukommen und den Denkmalsgedanken durch Stimmungsplastik auszudrücken: in einem Reigen dreier weiblicher Gestalten hat der Künstler den Gehalt Mozartscher Musik, den Ernst, die Heiterkeit und die Anmut plastisch gestaltet. An den Gefeierten selbst erinnert nur der Name Mozart. Dieses Denkmal errichtete im Jahre 1907 der Dresdner Mozartverein. Endlich wurde 1908 in der Bürgerwiese ein Brunnen mit einer anmutigen nackten weiblichen Gestalt von Bruno Fischer, Architektur von Wilhelm Kreis, aufgestellt.

BISMARCK-DENKMAL. Eines der besten Dresdner Bildsäulen-Denkmäler — wenigstens was die Hauptgestalt betrifft — ist das Bismarck-Denkmal von Robert Diez an der Ringstraße (1903). Der Künstler hat den Fürsten in natürlicher Haltung dargestellt, als stünde er mitten im Volke. Ganz vorzüglich ist namentlich der Kopf durchgebildet. Nicht so hoch steht das Crispi-Denkmal, ein Werk des Palermitaners Mario Rutelli, das seine Mitbürger für den Crispiplatz in der Vorstadt Dresden-Löbtau gestiftet haben (1906).

GRABMALSKUNST. Auch die Grabdenkmalskunst hat in den letzten Jahrzehnten einen entschiedenen Aufschwung genommen, von dem namentlich der neue Tolkewitzer Friedhof Zeugnis ablegt. Architekten und Bildhauer haben zahlreiche Denkmäler geschaffen, die den wachsenden Wohlstand der Bewohner der Stadt und den steigenden Kunstsinn bekunden. Der Friedhof selbst ist, wie fast alle anderen in Dresden, eine Anlage altgewohnter nüchterner Art.

Die Wandgrabmäler bieten das Bild des wechselnden Geschmacks; die älteren weisen mit Vorliebe weißen Marmor auf; ist Granit gewählt, so ist er wenigstens stets blank poliert. Die modernen Künstler aber wählen fast immer den rauhen porösen Muschelkalkstein grauer Färbung. Sie wollen nicht durch die



Abb. 162 Bismarck-Denkmal von Robert Diez

Kostbarkeit des Materials wirken, sondern durch das, was sie daraus machen, durch die schönen Verhältnisse der ganzen Anlage, durch die Stimmung, durch das harmonische Zusammengehen von Architektur und Plastik. Bei den älteren Denkmälern finden wir im Anschluß an Sempers Grabdenkmalkunst die üblichen Säulen und Gebälk in den verschiedensten Formen, bei den modernen nur ganz ausnahmsweise, wahrscheinlich nur auf ausdrücklichen Wunsch der Besteller. Bei den älteren findet man vielfach die üblichen Christus- und Engelsgestalten, die aus einer Nische hervortreten oder einfach vor die Architektur hingestellt sind — statt Empfindung elegante Pose und schönen Faltenwurf. Wir sahen sogar die in Italien grassierende Geschmacklosigkeit, daß die Witwe lebens-



Abb. 163 Grabdenkmal Schmidt-Adensamer von Max Klinger (Tolkewitzer Friedhof)

groß in weißem Marmor vor das Grab des Mannes hingestellt ist, daß somit die schöne Witwe, nicht der Verstorbene verherrlicht wird. Glücklicherweise ist der Fall vereinzelt.

Von den neueren Grabdenkmälern mögen die folgenden genannt sein: Robert Diez schuf u. a. das tiefergreifende Grabdenkmal mit den beiden Relieffiguren von Eva und Ilse Treu und das Wandgrab für Frau Schweighofer. Die stimmungsvolle Anlage des Grabdenkmals für C. A. Sandvoß rührt von Wilhelm Kreis her. Das Doppeldenkmal für die beiden Freunde Christel Richelsen und Fritz Buckmann entwarf ebenfalls Wilhelm Kreis, während Carl Groß die wundervollen Flachreliefs in rotem Stein schuf und Arnold Kramer die beiden Medaillonbildnisse modellierte. Machtvoll und eigenartig ist sodann das Wandgrab für Schmidt-Adensamer von Max Klinger mit drei eigenartig weichen Relieffiguren. Eigenartig ist auch das Grabdenkmal für den früh verstorbenen Dichter Aly von Arnold Kramer, das eine Gestalt aus einem Werk des Dichters verkörpert.

Namentlich unter den billigeren Grabdenkmälern herrscht noch der Ungeschmack der ganz schablonenhaft und fabrikmäßig schaffenden Steinmetzen. Hoffentlich tragen die ausgezeichneten Anregungen für Friedhofskunst, die wieder die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 bot, auch auf diesem Gebiet bald Früchte.

MODERNES BAUSCHAFFEN. An mehr als einem der oben



Abb. 164 Die Superintendentur von Schilling und Gräbner

genannten Bauwerke macht sich schon der Zug nach Selbständigkeit und Eigenart geltend, nach der die besten unserer jüngeren Architekten mit Recht allerorten streben. Die alten Ideale verblassen; wir wollen nicht mehr die Nachahmung, wir wollen den Geist unserer Zeit sehen. Die schöpferischen Architekten sind nicht mehr geneigt, nur zu zeigen, was sie ihren künstlerischen Ahnen abgesehen und mit Geschmack umzuwerten gelernt haben, sie wollen eigene Ideen und eigenes Können zeigen. Die neuen Gedanken und Grundsätze haben sich zuerst im Kunstgewerbe, in der dekorativen Kunst Bahn gebrochen; es scheint also, als wollte sich wieder einmal der alte Satz bewahrheiten, daß ein neuer Stil sich immer zuerst im Ornamentalen ankündigt. Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 zeigte das neue Wollen, das schon auf einigen der vorangehenden großen Kunstausstellungen seine Vorposten vorgeschickt hatte, mit seinen gesamten Kräften. Sachstil, Material- und Zweck-

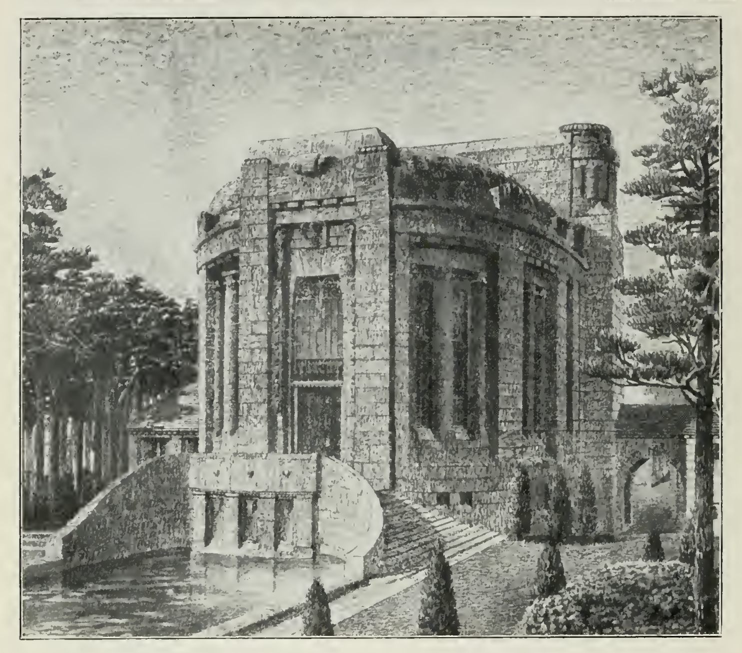


Abb. 165 Krematorium von Fritz Schumacher (Entwurf)

form, Wahrheit, Echtheit, Gediegenheit, Solidität, das waren die vom Kunstwart schon seit zwanzig Jahren vertretenen Grundsätze, mit denen das neue Kunstgewerbe in imponierender Verwirklichung auf den Plan trat. Und zu den Werken der dekorativen Kunst gesellte sich die Baukunst; auch die Bauten der Ausstellung zeigten — leider aber nur in vorübergehenden Gebilden — denselben Geist. Was die neuen Architekten wollen, kann man kurz so zusammenfassen: Zweckmäßigkeit, Bauen aus dem Bedürfnis und im Sinne des Materials, nicht ein bestimmter Stil, sondern Stimmung und dazu eine selbständige Formensprache; Ornamentik nicht ohne Notwendigkeit, niemals als Selbstzweck; Malerei und Plastik nicht selbständig, sondern im Dienst und zur Förderung der Raumkunst, der Raumwirkung, die das A und das O des Architekten sein soll. Hans Erlwein, Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher, Martin Dülfer



Abb. 166 Landgericht am Münchner Platz von Oskar Kramer

und von den schon genannten: Schilling und Gräbner, Lossow und Max Hans Kühne, Heinrich Tscharmann, Oswin Hempel, Menzel, Kolbe und Kramer sind die hervorragendsten unter den Dresdner Künstlern, die in diesem Sinne zu schaffen bestrebt sind. Mit einer Anzahl gleichgesinnter Bildhauer und Maler haben sie sich zur Künstlervereinigung der Zunft zusammengeschlossen, deren Losungswort Angewandte Kunst heißt. Ihr Schaffen beginnt, eine neue Note in Dresdens Stadtbild einzuzeichnen.

Von der Christuskirche von Schilling und Gräbner war schon die Rede. Dieselben Architekten erbauten das Bankgebäude Waisenhausstraße 11b (Dresdner Filiale der Deutschen Bank), dann von der monumentalen Gebäudegruppe zwischen Kreuzkirche und Ringstraße die neue Superintendentur, von Hans Erlwein rührt der mittlere Teil die städtische Sparkasse her, Lossow und Viehweger planten und bauten die Landständische Bank des Kgl. Sächs. Markgrafentums Oberlausitz. Alle drei Gebäude sind charaktervolle Schöpfungen in gediegenem Material und von monumentaler Wirkung; in individueller Formensprache zeugt jeder der drei Bauten von der künstlerischen Persönlichkeit seines Erbauers. Fritz Schumacher, der 1906 für die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung



Abb. 167 Vorhalle im Hause Lingner von Wilhelm Kreis

den evangelischen Kirchenraum schuf, wird Gelegenheit haben, an dem ernst stimmungsvollen Krematorium sein Können für die Dauer zu erproben. Oskar Kramer erbaute das neue Landgericht nebst Gefängnis am Münchnerplatz, einen gruppierten Bau von bedeutender künstlerischer Eigenart. Martin Dülfer, der Erbauer der Theater zu Meran, Dortmund und Lübeck, hatte bisher in Dresden noch keine Gelegenheit zu größeren künstlerischen Taten, während Schilling und Gräbner bereits wieder den Grund zu einem neuen Dresdner Gotteshause, der Zionskirche, legen.

Wilhelm Kreis, dem Schöpfer auch der Dresdner Bismarck-Säule, ist die verantwortungsvolle Aufgabe zugefallen, im Verein mit Oberbaurat Hermann Klette († 1909) die neue Augustusbrücke zu erbauen, die jetzt an Stelle des Pöppelmannschen Baues tritt. Sie wird ein anderes Bild ergeben, aber künstlerisch ein vollwertiger Ersatz dessen sein, was wir verlieren. Sonstige größere

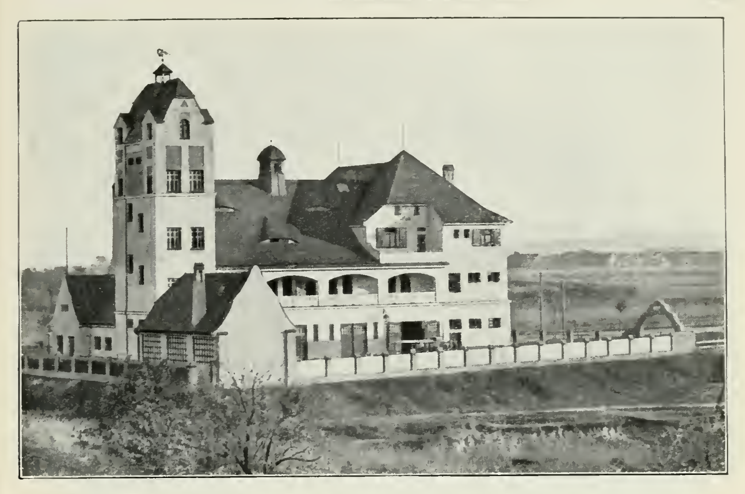


Abb. 168 Feuerwache an der Schlüterstraße von Hans Erlwein

Aufgaben sind Wilhelm Kreis, der 1908 als Leiter der Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf berufen wurde, in Dresden nicht zugefallen. Von seiner bedeutsamen Kunst einen Raum zu gestalten und von seiner energischen Formensprache aber zeugt der innere Ausbau des Lingnerschen Hauses.

Im Anschluß an die neue Augustusbrücke hat Hans Erlwein die bedeutsame Aufgabe übernommen, das Italienische Dörfchen zwischen dem Brückenkopf und dem Hotel Bellevue neu zu gestalten, sobald das Elbufer dort verändert wird. Denn die Niederuferstraße soll hier vom Terrassenufer durch den letzten Brückenbogen geführt und vor dem Hotel Bellevue emporgeleitet werden. Der letzte Entwurf Erlweins zeigt das erfolgreiche Streben, das berühmte Stadtbild des Theaterplatzes zu erhalten und die neuen Bauten ganz schlicht nur so gestalten, daß sie sich in das Stadtbild harmonisch einfügen, ohne durch irgendwelche anspruchsvolle Wirkung eines der umgebenden Bauwerke zu schädigen. Das ist echt künstlerisch gedacht; diese Baugesinnung, die das Vorhandene berücksichtigt, müßte wieder allgemein werden, so daß nicht jeder den anderen mit seinem Bau zu überschreien suchte, sondern in erster Linie Harmonie des Stadtbildes anstrebte.

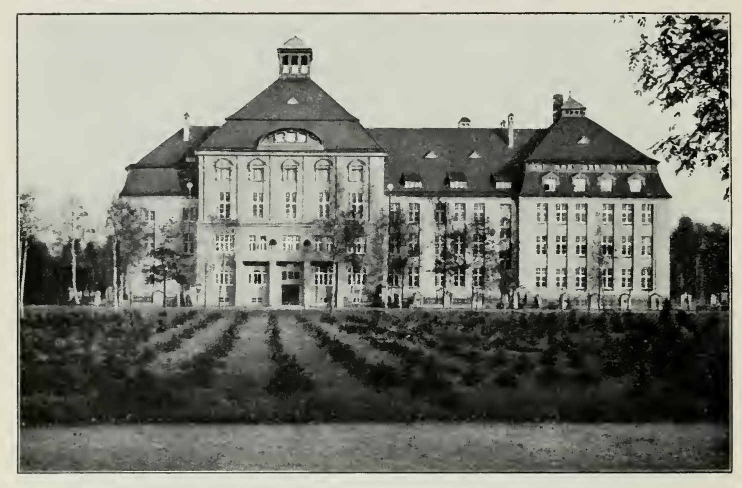


Abb. 169 König Georg-Gymnasium von Hans Erlwein

Bereits fertige Bauten Erlweins, seine Feuerwache an der Schlüterstraße, die 24. Bezirksschule an der Haydnstraße, die städtische Sparkasse an der Schul- und der Pfarrgasse und das Georgsgymnasium zeigen den frischen Zug, der mit ihm in das städtische Bauwesen gekommen ist. Das sind Bauten, die rein aus dem Zweck herausgestaltet sind, mit feinem Empfinden gegliedert und gruppiert, ohne ängstliches Streben nach Symmetrie, aber in wohlabgewogenem Rhythmus, in kräftigen frischen Farben und im ganzen von einem Hauch süddeutscher Frische und Behaglichkeit umkleidet, den wir wohltuend empfinden. Auch die Privathäuser schließen sich dem Zuge modernen Bauschaffens an. Hiervon gibt ein Beispiel das Einfamilienhaus Comeniusstraße 32 von Heinrich Tscharmann, bei dem zugleich der Garten im modernen Sinne gestaltet und mit dem Hause in innere Verbindung gebracht ist. Im gleichen Sinne einfacher, auf Zweckmäßigkeit hinzielender Durchbildung des Äußeren und des Inneren schaffen auf dem Gebiete des Wohnhausbaues Ernst Kühn, August Grothe u. a.

ANGEWANDTE KUNST. Mit den Architekten der Zunft gehen Bildhauer und Maler Hand in Hand, die mit jenen die Überzeugung



Abb. 170 Einfamilienhaus Comeniusstraße 32 von Heinrich Tscharmann

teilen, daß Plastik und Malerei berufen sind, als angewandte Künste vor allem zur Gestaltung der Räume beizutragen. An ihrer Spitze stehen Bildhauer Karl Groß und Maler Otto Gußmann, beides hervorragende Künstler in ihrer Art. In der Christuskirche haben beide mit dem leitenden Architekten zusammengearbeitet. Deckenmalereien von Gußmann finden wir auch in der Lukaskirche, im Ständehaus, im Gesamtministerialgebäude (im Sitzungszimmer) und in der Aula des Georgsgymnasiums. Auch die Fenstergemälde



Abb. 171 Deckenmalerei in der Christuskirche von Otto Gußmann

in den genannten beiden Kirchen rühren von Gußmann her. Seine Eigenart besteht darin, daß er durch die Farben die Stimmung des Raumes zu vertiefen sucht. Er durchbricht nicht die Wände durch malerische Fernsichten, sondern läßt sie als Raumabschluß bestehen. Seine Malereien führen kein Eigenleben, sondern ordnen sich in streng stilistischer Durchbildung in den Raum, in die Fläche ein. Das zeigen z. B. seine Zwickelbilder im Beratungssaal des Gesamtministeriums, die Deckenbilder in der Lukas- und in der Christuskirche, die Friese und Decken im Ständehaus. Der Bildhauer Karl Groß, von dem u. a. auch die Ornamentik am Hauptbau der Kunstgewerbeschule an der Eliasstraße herrührt, berücksichtigt



Abb. 172 Tafelaufsatz des Rates der Stadt Dresden von Karl Groß

in seiner Technik stets mit feinem Empfinden die Eigenschaften des Materials, seine Ornamentik ordnet sich ohne Zwang dem architektonischen Rahmen ein und ist in ihrer Formensprache stets eigenartig ohne die geringste Manier, organisch und lebensvoll. Wo er ganz frei schafft, entfaltet er einen geradezu überraschenden Reichtum der Phantasie: davon zeugt vor allem der große silberne Aufsatz, den Karl Groß für die Stadt Dresden geschaffen hat.

Neben Gußmann ist als Maler im gleichen Sinne Karl Rößler, neben Groß als Bildhauer Ernst Hottenroth zu nennen, den der Tod 1908 aus rüstigem Schaffen in jungen Jahren dahingerafft hat. Er war der geborene Architekturplastiker; davon zeugt die Ornamentik der Kreuzkirche und im Innern des Centraltheaters, der plastische Schmuck an der städtischen Sparkasse und am neuen Landgericht.

Ganz im Sinne der angewandten Kunst schafft endlich Georg Wrba, der 1908 an Schillings Stelle nach Dresden berufen wurde und jetzt an der Spitze der Zunft steht. Seine ausgesprochene Begabung für die gebundene Plastik, seine reiche Phantasie und sein jugendfrisches Können wird er für Dresden zunächst im König Georg-Denkmal, in der Altarfigur für die Versöhnungskirche, in dem Marie Gey-Brunnen und in größeren Arbeiten für das neue Rathaus erweisen.

KUNSTSAMMLUNGEN. In der Vermehrung und Erschließung der kgl. Kunstsammlungen sind die Jahre 1880—1908 in verschiedener Hinsicht bedeutsam gewesen. Zu verdanken ist dies vor allem dem Umstande, daß mit der Zeit an allen Sammlungen an Stelle von Künstlern fachkundige Kunsthistoriker angestellt worden sind, die den neuen Wegen der Forschung den Eingang vermittelten und zum Teil selbst als Pfadfinder auf neuen Bahnen die Museen vermehrten, umgestalteten und verwerteten. Woldemar v. Seidlitz hat als vortragender Rat in der Generaldirektion der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft seit 1882 in hingebender Weise dazu beigetragen, die königlichen Sammlungen zu bereichern und hat den Besuch und die Benutzung nach Möglichkeit zu erleichtern gesucht.

Der Anschauung, daß die Kunstsammlungen nicht wenigen Auserwählten, sondern der Allgemeinheit angehören und dieser nach aller Möglichkeit erschlossen werden müssen, ist im letzten Jahrzehnt mehr und mehr die Bahn gebrochen worden.

GEMÄLDEGALERIE. Bei der Vermehrung der Galerie ist vor allem die Neuzeit zu ihrem Rechte gekommen; namentlich vermöge der Summen, die seit 1880 aus der Pröll-Heuer-Stiftung fließen und lediglich zum Ankauf von Werken lebender deutscher Künstler bestimmt sind. Ältere Werke wurden noch unter der Direktion der Maler Schnorr von Carolsfeld und Julius Hübner eine Reihe gekauft, namentlich als aus der französischen Kriegskontribution 1873 eine größere Summe zu Kunsteinkäufen bestimmt wurde. Karl Wörmann hat sich bei geringeren Mitteln darauf beschränkt, nur vereinzelte alte Bilder zu kaufen, so sind hervorragende Gemälde, wie z. B. der Tod der heiligen Klara von Murillo, die Wassermühle von Hobbema, die große holländische Landschaft von Philips Koninck und die Beweinung Christi vom Meister des Hausbuchs der Galerie einverleibt worden. Weit stärker hat sich die Sammlung von Bildern neuerer Meister vermehrt: ihr gingen allein in den letzten 25 Jahren gegen 219 Gemälde zu, die einesteils durch den akademischen Rat aus der Pröll-Heuer-Stiftung, andernteils durch die Galeriekommission aus Staatsgeldern gekauft wurden. Wenngleich die Ankäufe aus der Pröll-Heuer-Stiftung infolge der Vermengung von Ausstellungs- und Galerieinteressen nicht durchweg einwandfrei sind, ist doch jetzt in der Galerie eine Samm-

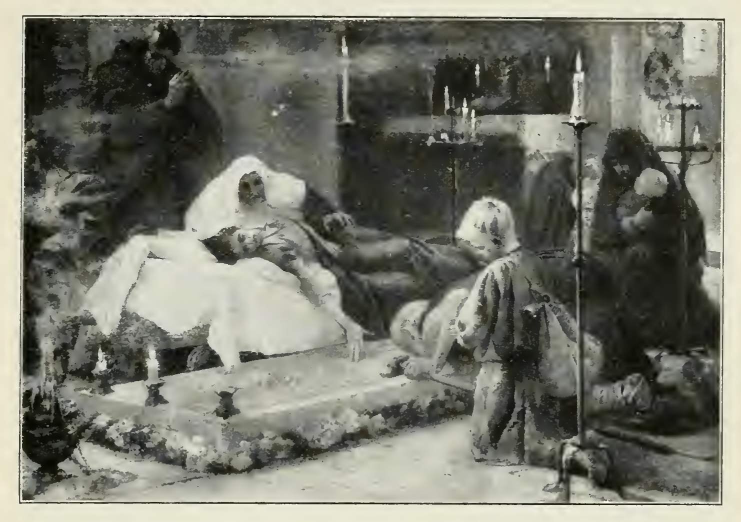


Abb. 173 Wallfahrer am Grabe der heiligen Elisabeth von Carl Bantzer

lung von Gemälden unserer Zeit zustande gekommen, die neben der neuen Pinakothek zu München sowie der Nationalgalerie zu Berlin ein mannigfaltiges und stattliches Bild von der neueren deutschen Malerei gibt. Hervorragende Meisterwerke mögen hiervon genannt werden: Die Klage um den Leichnam Christi von Max Klinger, Die heilige Nacht von Fritz v. Uhde, Im Morgenrot von Robert Haug, Das Selbstbildnis von Hans Thoma, Der Sommer von Arnold Böcklin, Der Marktplatz zu Verona von Adolf Menzel. Auch sonst entbehrt die Sammlung, die jetzt gegen 350 Gemälde umfaßt, kaum einen bedeutenden Namen.

Die Dresdner Schule ist durch zahlreiche Werke der älteren wie der jüngeren Schule vertreten, bei deren Auswahl selbstverständlich der Kreis weiter gezogen wurde als bei den Nicht-Dresdnern. Denn die Galerie hat auch die Pflicht, der Heimatkunst eine Stätte der Erinnerung zu bereiten. Die hervorragendsten Erwerbungen sind etwa: Ariccia und Civitella von Ludwig Richter, das Bad der Diana von Heinrich Franz-Dreber, die heimkehrenden Landleute von Julius Scholtz, Bildnis Sticharts von Paul Kießling,

Bildnis Carl Peschels von Leon Pohle, Teich bei Großsedlitz von Wilhelm G. Ritter, Im Lübecker Waisenhaus von Gotthardt Kühl, Wallfahrer von Carl Bantzer, Ferdinand von Rayskis Bildnis seiner Schwester Minna Pompilia und Hünengrab im Schnee von Kaspar David Friedrich.

Weiter ist zu erwähnen, daß in neuester Zeit auch die Ankäufe von Werken ausländischer Künstler der Gegenwart, die zum Schaden der Galerie von den früheren Malerdirektoren fast gänzlich aufgegeben waren, wieder aufgenommen und eine Reihe bezeichnender Gemälde erworben worden sind. Wir nennen hier nur: den Vogelsteller von Thomas Couture, die Steinklopfer von Gustave Courbet, die Fischerfamilie von Puvis de Chavannes, den Abend am Wasser von Alexander Harrison, Fuchs und Schneehase von Bruno Liljefors, den Puddler von Constantin Meunier und das Abendgebet von Eugen Laermans.

Die Räume der Königl. Gemäldegalerie sind übrigens im Jahre 1892 bedeutend erweitert worden, indem die ehemaligen Säle der Gipsabgüsse im östlichen Erdgeschoß des Museums zu den alten Räumen hinzukamen. In diesen neuen Räumen sind die sämtlichen Werke des 18. Jahrhunderts in geschlossener Aufstellung untergebracht, während seitdem das gesamte zweite Obergeschoß den Gemälden des 19. Jahrhunderts eingeräumt worden ist. Nichtsdestoweniger wird sich auf die Dauer nicht von der Hand weisen lassen, daß die Königliche Gemäldegalerie geteilt, daß nämlich für die modernen Gemälde, wie dies in München und Berlin der Fall ist, ein besonderes neues Gebäude errichtet werde. Der unschönen Überfüllung der Räume kann kaum auf andere Weise wirksam und erfolgreich vorgebeugt werden. Allerdings wurden in den letzten Jahren 308 Gemälde auf Widerruf an 18 andere öffentliche Gebäude des Königreichs Sachsen abgegeben. Meisterwerke ersten Ranges sind nicht darunter, sicher aber ist, daß manche dekorative Gemälde in einem Raume einzeln für sich aufgehängt sehr viel besser wirken als in der Galerie, wo sie der Vergleich mit so viel Besserem in der Wirkung schädigt. Die Forderung aber, daß auch die Provinz an den staatlichen Kunstschätzen Anteil erhalten muß, bricht sich erfreulicherweise mehr und mehr Bahn. Die Vorbedingung dafür ist natürlich, daß die geeigneten Räume vorhanden sind und die volle Bürgschaft für die Erhaltung der Kunstwerke geboten werde.



Abb. 174 Die Steinklopfer, Gemälde von Gustave Courbet Kgl. Gemäldegalerie

Abgesehen von der zeitgemäßen Vermehrung der Galerie hat sich Karl Wörmann ein großes Verdienst erworben durch sein neues wissenschaftliches Verzeichnis der Gemälde, das 1908 in siebenter Auflage erschienen ist. Die zahllosen früheren Fehler des Katalogs, auf die für den italienischen Teil namentlich der Kunstkenner Morelli in sarkastischer Weise hingewiesen hatte, sind beseitigt; zahlreiche Gemälde wurden auf Grund des vergleichenden Bilderstudiums neu und zwar größtenteils endgültig bestimmt; Wörmann ging namentlich bei seinen Umtaufen mit ebensoviel Vorsicht wie mit Entschiedenheit vor, wenn es erforderlich war. So bildet der Katalog nunmehr ein zuverlässiges und gediegenes Hilfsmittel zum Studium der Galerie. Nicht geringer ist Wörmanns Verdienst um die Erneuerung und Verbesserung des Restaurierens alter schadhaft gewordener Bilder. Das alte Verfahren, das nur zu oft einer Verfälschung und Zerstörung der alten Gemälde gleichkam, ist beseitigt und äußerste Vorsicht ist jetzt an Stelle der alten sorglosen Weise getreten. Auch von dem modernen Verfahren, die alten Firnisse von älteren Gemälden abzunehmen, hat sich Wörmann vorsichtigerweise ferngehalten.

KUPFERSTICHKABINETT. An zweiter Stelle ist des König-



Abb. 175 Michelangelo-Saal im Albertinum

lichen Kupferstichkabinetts zu gedenken. Auch dieses hat — und zwar unter der Leitung von Max Lehrs — einen bedeutenden Aufschwung genommen. Diese umfängliche Sammlung, die mehr als 400 000 Blätter der vervielfältigenden Kunst in sich begreift, war früher sozusagen totes Kapital, da für ihren zeitgemäßen Ausbau wenig, für ihre Nutzbarmachung im Interesse des Publikums aber gar nichts geschah. In beiden Beziehungen ist ein vollständiger Wandel eingetreten. Zunächst erstreckten sich die Neuerwerbungen keineswegs mehr bloß auf die alte Kunst und deren Vervielfältigungen, sondern in erster Linie auf die Griffelkunst der Gegenwart. Die Künstlerradierung und die Steinzeichnung haben in unseren Tagen einen so erstaunlichen Aufschwung genommen, daß es geradezu als Pflicht derartiger Sammlungen erscheint, der Nachwelt ein Gesamtbild der gegenwärtigen reichen Erzeugung auf diesem Felde zu hinterlassen. Diese Pflicht zuerst erkannt und im vollen Umfange erfüllt zu haben, ist das Verdienst des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Dresden. Mit möglichster Vollständigkeit



Abb. 176 Die Lemnische Athene nach Pheidias (?) Albertinum

wurden und werden die Werke der sächsischen Künstler Max Klinger, Otto Greiner, Karl Köpping gesammelt; volle Aufmerksamkeit wird ferner allem gewidmet, was die übrigen deutschen Radierer, Steinzeichner und Kupferstecher geschaffen haben, und von den ausländischen Meistern des Griffels werden wenigstens bezeichnende Hauptwerke erworben, so daß die Sammlung moderner Blätter im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden als die reichhaltigste von allen bezeichnet werden muß. Als ein besonderer Schatz neuer Erwerbungen darf die Sammlung der Plakate bezeichnet werden, und sogar auch auf Künstlerpostkarten und Amateurphotographien hat sich die Fürsorge von Lehrs erstreckt. Übrigens wird auch die Sammlung der Blätter der alten Meister planmäßig ergänzt und ist auf den bedeutenderen Kupferstich-Auktionen das Dresdner Kabinett wieder regelmäßig vertreten. Lehrs hat ferner durch seine Forschungen auf dem Gebiete des 15. Jahrhunderts, die auf der Sammlung des Dresdner Kabinetts beruhten, eine neue sichere Grundlage für die älteste Geschichte des Kupferstichs und der Radierung überhaupt geschaffen. Die großen Schätze des Kabinetts an Blättern des 15. Jahrhunderts — vom Meister E. S., von dem Meister der Spielkarten u. a. — sind dadurch erneut zur Geltung gekommen.



Abb. 177 Rasende Mänade nach Skopas im Albertinum

SKULPTURENSAMMLUNG. Eine Musteranstalt ist weiter unter der Leitung Georg Treus in vieler Beziehung die Skulpturensammlung geworden. Sie vereinigt die Sammlung der Original-

bildwerke und die der Gipsabgüsse, die früher getrennt, jene im Japanischen Palais, diese im Zwinger aufgestellt waren. Durch ihre Vereinigung in dem 1884—87 umgebauten alten Zeughaus ist der Wert beider Sammlungen erhöht und eine weit bessere Benutzung durch das Publikum ermöglicht worden. Eine kühne Neuerung, die sich in der Folge als ungemein wertvoll erwies, unternahm Treu mit frischem Wagemut. Im 18. und zum Teil noch im 19. Jahrhundert hatte man die antiken Reste, die verstümmelten Rumpfe, die abgetrennt gefundenen Köpfe usw. ohne die Gewähr für die Richtigkeit zu Figuren und Gruppen ergänzt, die wohl dem unkritischen Auge in ihrer Vollständigkeit wohlgefällig erscheinen mochten, die aber für jedes künstlerisch geschulte Auge in ihrer Willkür und Stillosigkeit geradezu ein Greuel waren und von der antiken Kunst falsche Begriffe gaben. Treu beseitigte alle diese willkürlichen Ergänzungen; und auf Grund unserer gegenwärtigen weit vorgeschrittenen Kenntnis der antiken Kunst und des weit reicheren Vergleichungsmaterials, welches die großen Museen Italiens, Griechenlands, Englands usw. bieten, konnten viele der ehemals verballhornten Reste ihrem eigentlichen Werte gemäß bestimmt und neu ergänzt werden, so daß im Dresdner Skulpturenmuseum manches Neue auf archäologischem Gebiete entdeckt werden konnte. So entdeckte Furtwängler, daß zu dem Dresdner Rumpf der Lemnischen Athena nach Pheidias ein vorhandener Kopf gehört, wodurch ein herrliches Gesamtwerk entstanden ist. Ganz neuerdings ist allerdings die Herkunft dieses



Abb. 178 Rasende Mänade nach Skopas
Ergänzung von Walter Sintenis

hervorragenden Werks von Pheidias bezweifelt worden, ohne daß indes ein anderer Künstler als Schöpfer genannt werden konnte. Georg Treu entdeckte ferner, daß ein merkwürdiger Rumpf zu einer Kopie der rasenden Mänade des Skopas gehörte.

Die Ergänzungen aber wurden mit weiser Vorsicht so vorgenommen, daß die ergänzten Stücke jederzeit wieder leicht beseitigt werden konnten. Vollständige Gipsabgüsse in der Form der Ergänzung stehen neben den ergänzten und zerlegbaren Werken. Dieses Verfahren ist von der archäologischen Wissenschaft als mustergültig anerkannt und von vielen auswärtigen Gelehrten in Dresden zwecks Nachahmung studiert worden. Dem Wunsche des Publikums, nicht bloß verstümmelte Reste zu sehen, wie dem nicht minder berechtigten Wunsche der Forscher, jede Zutat der Neuzeit sofort erkennen und die Ergänzung nachprüfen zu können, kommt dieses Verfahren in gleicher Weise entgegen. Erweitert wurde die Sammlung der antiken Bildwerke namentlich durch griechische Originale, soweit solche zu erlangen waren, und insbesondere nach der Seite der bisher vernachlässigten Kleinkunst, so daß das Gesamtbild dieses Teiles der Sammlung viel mannigfaltiger und tiefer geworden ist.

Treu hat überdies das Verdienst, die Frage, ob die antiken Bildwerke farbig gewesen sind, neu in Fluß gebracht und zu ihrer Lösung im bejahenden Sinne viel beigetragen zu haben. Zahlreiche Belegstücke hierfür sind im Museum zusammengebracht und in geeigneter Weise verwertet, so daß man diese wichtige Frage hier bequem studieren kann. Sehr zugute gekommen ist dem Dresdner Museum die hervorragende Teilnahme an den Ausgrabungen des deutschen Reiches in Olympia. Die Gipsabgüsse sämtlicher Bruchstücke sind im Museum studiert, nach Möglichkeit zusammengestellt und ergänzt worden, so daß man die beiden gewaltigen Giebelgruppen vom Zeustempel in Olympia und die sonstigen daher stammenden griechischen Bildwerke nur hier in trefflicher Anschaulichkeit in dem großen Olympiasaale, der das Gegenstück zum Parthenonsaale bildet, beisammen findet.

Aber auch der modernen Kunst hat Treu seine volle Aufmerksamkeit zugewendet. Die französische und die belgische, die englische und amerikanische Plastik der Neuzeit sind in der modernen Abteilung der Gipsabgüsse durch ausgezeichnete Proben vertreten,



Abb. 179 Drama von Max Klinger Albertinum

wie dies sonst nirgendwo in Deutschland der Fall ist. Wir nennen nur Rodins Eva (in Marmor), Bartholomés Grabmal Aux morts, Charpentiers Relief in farbigem Steinzeug Die Bäcker (der Stadt Dresden gehörig), Max Klingers Drama (in Marmor), von Constantin Meuniers Werken den Hammermeister. Ebenso kann man die Geschichte der modernen Medaille und Plakette im Dresdner Museum bequem studieren.

Am reichsten ist die sächsische Schule vertreten: die gesamten

Schätze des ehemaligen Rietschel-Museums, die vollständige Sammlung der Gipsabgüsse nach den Werken Ernst Hähnels, die Originalmodelle der beiden Brunnengruppen von Robert Diez, desselben Waldgeheimnis, ein Bildwerk von Arnold Böcklin, Arthur Volkmanns Brunnenrelief und viele andere wertvolle Stücke finden sich in der reichen Sammlung vor. Daß von Ernst Hähnel viel zu viel, namentlich aus seiner späteren schwächeren Zeit, vorhanden ist, unterliegt keinem Zweifel.

Das weltberühmte königliche Grüne Gewölbe in Dresden ist in den letzten Jahrzehnten weder durch bedeutende Ankäufe bereichert noch sonst wesentlich verändert worden. Nur haben einzelne Räume eine neue prächtige und gediegene Ausstattung erhalten. Sein neuer Direktor Jean Louis Sponsel — seit 1908 — wird die Sammlung voraussichtlich zu neuem Leben erwecken.

HISTORISCHES MUSEUM. Das Historische Museum ist nur dem Namen nach eine neue Schöpfung. Es ist 1833 entstanden, als die alte Rüstkammer aus dem Stallgebäude in den westlichen Teil des Zwingers übersiedelte und bei dieser Gelegenheit mit den Resten der ehemaligen Kunstkammer vereinigt wurde. So enthält das Museum, das 1876 wieder in das Stallgebäude, jetzt Johanneum genannt, übersiedelte, einesteils eine großartige Waffensammlung, andernteils eine kleine kunstgewerbliche Sammlung, die besser anderswo Unterkunft fände, so daß die Rüstkammer als einheitliche Waffensammlung wieder auferstünde. Hinsichtlich der Waffen allein gehört das Museum nach Wendelin Böheims Urteil zu den kostbarsten und reichhaltigsten Sammlungen Europas; an älteren, künstlerisch ausgestatteten Sätteln und Pferdezeugen, sowie an Blankwaffen ist es eines der reichsten der Welt. Sehr bedeutend ist die Sammlung türkischer und persischer Waffen und Kriegsgeräte, und die Kgl. Gewehrgalerie, die sich dem historischen Museum anschließt, ist als die reichhaltigste und lehrreichste Sammlung von Feuerwaffen des 16. bis 18. Jahrhunderts zu betrachten. Die Kunstkammer enthält außer fürstlichen Bildnissen, Möbeln, Gläsern usw. namentlich vier berühmte größere Werke: das überaus reiche Positiv von dem Dresdner Bildhauer Christoph Walther aus dem Jahre 1584 (Abb. 22), den Kunstschrank des Hoftischlers Hans Schifferstein zu Dresden, vollendet 1615, mit vorzüglicher eingelegter Arbeit, und den Schmuckschrank der Kurfürstin Sophie,

gefertigt 1585 vom Dresdner Goldschmied Hans Kellerdaler. Endlich enthält das Kleiderzimmer eine wundervolle Sammlung von Kostümen sächsischer Fürsten und Fürstinnen des 16. bis 18. Jahrhunderts, eine Sammlung, die „in ihrem Werte nicht so leicht von einer anderen übertroffen wird". Vermehrt wurde die Sammlung, die für Kunst, Technik und Kulturgeschichte gleichbedeutend ist, neuerdings durch Beutewaffen und Fahnen aus dem deutsch-französischen Kriege, durch einen Teil der Zschilleschen Sammlung mittelalterlicher Rüstungen und Waffen, endlich durch einzelne ausgesuchte Stücke verschiedener Art. Außerdem wurde die Sammlung mehrfach zweckmäßig und geschmackvoll neu angeordnet, zuletzt hat Prof. Erich Hänel die ersten drei Säle neu aufgestellt und die Kunstkammer von der Rüstkammer in zweckmäßiger Weise schärfer getrennt. Endlich hat Direktor Kötschau — jetzt in Berlin — zeitweilig das historische Museum zu einem Mittelpunkt der historischen Waffenkunde, der wissenschaftlichen Erforschung des Waffenwesens gemacht, indem er das Dresdner Waffengeschichtliche Seminar gründete und indem er die Leitung der Zeitschrift für historische Waffenkunde, des Organs des gleichnamigen Vereins, übernahm, wie er auch selbständig die bedeutsame Zeitschrift Museumskunde ins Leben rief.

PORZELLANSAMMLUNG. Die Kgl. Porzellan- und Gefäßsammlung, die im Jahre 1786 in die dumpfen unzulänglichen Räume des Kellergeschosses im Japanischen Palais gebracht wurde, erhielt 1875 eine bessere Unterkunft im zweiten Obergeschoß des Johanneums. Von dem Plane des ersten Direktors Gustav Klemm (um 1835), der eine vollständige Sammlung zur Geschichte der Töpferkunst anlegen wollte, ist man leider später wieder abgegangen. Man gab daher die entsprechenden Abteilungen der Sammlung, die Klemm angelegt hatte, an die anderen Museen ab und bemühte sich fortan nur, die großen Lücken in den drei Hauptabteilungen der Sammlung, der chinesischen, der japanischen und der sächsischen Keramik auszufüllen. Leider hatten Klemm und Grässe versäumt, namentlich Erzeugnisse aus der klassischen Zeit des Meißner Porzellans, des Rokoko, anzukaufen, so daß die Sammlung hier eine bedauerliche und besonders fühlbare Lücke aufwies. Sie wurde einigermaßen ausgefüllt durch den Ankauf der Spitznerschen Sammlung 1890, die dem Museum vor allem eine Reihe

Altmeißner Figuren in Rokokostil und andere Werke der Kleinkunst zuführte. Freilich bleiben noch mancherlei Wünsche übrig und sie zu erfüllen ist um so schwieriger, weil das Altmeißner Porzellan ganz ungemein im Preise gestiegen ist.

Auch das Porzellanmuseum ist ganz auf Grund der neueren wissenschaftlichen Anschauungen in den Jahren 1900—02 neu aufgestellt worden, und zwar das Meißner Porzellan in geschichtlicher Folge, das chinesische und das japanische Porzellan nach den Techniken. Das Verdienst dieser Aufstellung, durch die das Museum übersichtlicher geworden und viele hervorragende Werke besser zur Geltung gekommen sind, kommt Dr. Ernst Zimmermann zu, dessen Werk über die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans auch die Ansichten über Friedrich Böttcher und sein Verdienst auf neue Grundlagen gestellt hat.

ALTERTUMSMUSEUM. Auch das Museum des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins hat mancherlei Fortschritte zu verzeichnen. Seine künstlerische Bedeutung liegt vor allem in den reichen Beständen vaterländischer Plastik des Mittelalters. In den ersten Jahrzehnten seines Bestehens, als diese Werke, teils wegen ihres katholischen Gepräges, teils weil man sie in unbegreiflicher Weise mißachtete, vielfach aus den sächsischen Kirchen entfernt wurden, bot ihnen das Dresdner Altertumsmuseum eine sichere Unterkunft, wo sie erhalten und sachgemäß gepflegt wurden. Neuerdings ist mit besserer Erkenntnis eine rückläufige Bewegung eingetreten; soweit die Werke nur gegen Vorbehalt eingeliefert worden sind, wird gegen die Rückforderung nichts einzuwenden sein, namentlich nicht, wenn die Kunstwerke wieder an ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte aufgestellt werden sollen. Gegen die Aufstellung in kleineren Provinzialmuseen liegen allerdings nicht selten schwere Bedenken vor, denn es fehlt dort oft an genügender Aufsicht, immer aber an Sachkenntnis in der pfleglichen Behandlung alter Kunstwerke. Unterbringung von alten Kunstwerken in kleinstädtischen oder gar dörflichen Museen bedeutet oft nichts anderes als ihren sicheren Untergang.

Das Altertumsmuseum erhielt vor allem dadurch mehr Raum, daß das Rietschel-Museum 1889 aus dem Palais des Großen Gartens in das Albertinum übersiedelte. Die Sammlung konnte sich infolgedessen im Obergeschoß ausbreiten und wurde durch Oberst Thier-

bach, Otto Wanckel und Karl Berling geschmackvoll und zweckmäßig neu aufgestellt.

MUSEUM FÜR SÄCHSISCHE VOLKSKUNDE. Ein Teil der Räume des Palais im Großen Garten wurde der Sammlung des Vereins für sächsische Volkskunde zur Verfügung gestellt. Diese neue, 1897 vom Verein für sächsische Volkskunde ins Leben gerufene Sammlung, die unter der Leitung von Oskar Seyffert steht, ist rasch und glücklich vermehrt worden und birgt namentlich in ihren zahlreichen bäuerischen Möbeln, in ihren Volkstrachten und in den Erzeugnissen der sächsischen Volkskeramik Schätze heimatlichen Kunstsinns, die ebenso wie die Kunstwerke des Altertumsmuseums die Sammlungen der übrigen Dresdner Museen in glücklicher Weise ergänzen. Das Museum für sächsische Volkskunde ist geradezu die reichste Sammlung dieser Art in ganz Deutschland. Erfreulicherweise soll es jetzt endlich die seiner Bedeutung entsprechenden Räume erhalten.

KUNSTGEWERBEMUSEUM. Solche Räume hat im Jahre 1907 endlich das Kgl. Kunstgewerbemuseum erhalten, das nunmehr in den Gebäuden an der Elias- und Gerokstraße untergebracht ist. Dieses Museum, das erst in den letzten drei Jahrzehnten entstanden ist, kann sich an Bedeutung nicht messen mit ähnlichen Sammlungen anderer Städte, weil es nur eine Ergänzung sein konnte zu den drei großartigen kunstgewerblichen Museen, die in Dresden durch den Kunstsinn der wettinischen Fürsten seit Jahrhunderten herangewachsen sind, dem Historischen Museum, der Porzellansammlung und dem Grünen Gewölbe. Es besitzt aber teils zu eigen, teils als Leihgaben eine Reihe wertvoller Einzelstücke, wie man sie in anderen Museen nicht sieht. Angeordnet wurde es, da eine lückenlose kulturgeschichtliche Entwickelung infolge der Lücken in den Beständen sich nicht vorführen ließ, nur teilweise nach diesem Gesichtspunkt, nämlich in Stilzimmern, die „verschiedenartige Gegenstände aus etwa der gleichen Zeit in einem Raume vereinigen und in ihrer Ausdehnung, in ihrer Farbenstimmung sich den Verhältnissen früherer Stilperioden anpassen". Bemerkenswert ist, daß auch das Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts in drei Perioden bis an die Schwelle der Gegenwart vertreten ist. Die reichhaltige Gewebesammlung führt — teils als Schau-, teils als Studiensammlung — geschickt und bequem untergebracht, die

Entwickelung der Textilkunst von der ägyptisch-koptischen Zeit bis zum Empire vor. Ausgezeichnet vertreten ist das Meißner Porzellan: man sieht da u. a. einen alten japanischen Teller, der vielleicht als Vorbild für das Meißner Zwiebelmuster gedient hat, sowie einige Stücke des berühmten prächtigen Schwanenservices, das Joachim Kändler 1747—51 für den Minister Grafen Brühl anfertigte. Der gegenwärtige Besitzer des Schlosses Pförten hat diese Stücke aus dem Graf Brühlschen Hausfideikommiß für das Museum hergeliehen: den Tritonen-Tafelaufsatz, eine Terrine, einen Apfelsinenbecher, Burgundergläser und Flaschenhalter, Brühnapf, Bratenschüssel und Bratenglocke. Auch eine ganze Anzahl weißer Büsten aus dem Josephinen-Stift zu Dresden und aus dem Besitz des Museums sind besonders zu nennen. Die lange Reihe der Meißner Porzellane schließt mit den Erzeugnissen der Gegenwart, die von der königlichen Porzellanmanufaktur hergeliehen werden und zuweilen gewechselt werden sollen. Von hervorragenden Einzelstücken nennen wir endlich noch einen Groliereinband, einen mächtigen Krug mit tiefblauer Glasur und aufgelegten Ornamenten von dem Annaberger Töpfer Martin Koller 1569, Edelmetallgeräte aus der evangelischen Hofkirche von Kellerdaler und Thelot, sowie einen Schmuckschrank aus Ebenholz mit Elfenbeineinlage von O. B. Friedrich in Dresden.

DAS STADT-MUSEUM, das im Jahre 1890 gegründet und von Prof. Otto Richter eingerichtet wurde, ist in der Hauptsache der Geschichte Dresdens gewidmet, besitzt aber auch eine Anzahl von Kunstwerken, die für Dresden als Kunststätte in Betracht kommen. Namentlich sind hier eine Reihe von Werken untergebracht, die sich früher in den Kirchen oder auf den Friedhöfen befanden. Erwähnenswert sind außer schon früher genannten Kunstwerken die zehn großen Tafelbilder von Meister Hans dem Maler vom Jahre 1529, welche die zehn Gebote darstellen, und ein Relief der Kreuzabnahme in Bronze, auch eine Reihe Grabdenkmäler in Bronze und Marmor aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Beim letzten Umbau der Kreuzkirche wurde dem Sarge des 1613 dort beigesetzten Herzogs Albrecht von Schleswig-Holstein der Gold- und Edelsteinschmuck entnommen, den man dem Verstorbenen mitgegeben hatte. Er ist ebenfalls im Stadtmuseum untergebracht. Es beherbergt weiter den Silber-



Abb. 180 Ludwig Richter-Zimmer im Stadt-Museum

und Gläserschatz des Rates, die Silberschätze der Bogenschützengesellschaft und der Scheibenschützengesellschaft, den Besitz der Fischer-Innung und zahlreicher anderer Innungen. Manches kostbare Stück befindet sich darunter, z. B. eine silberne Goelette von dem Nürnberger Goldschmied Tobias Wolff († 1604), zahlreiche silberne Deckelbecher und Pokale aus dem 17. und 18. Jahrhundert, ein kostbarer Pokal in venezianischem Glas von 1511, Becher, Anhenker, Schilder, Krüge und Kannen aus Zinn. Das Ludwig Richter-Zimmer enthält die einfachen Möbel und Gebrauchsgeräte des Meisters sowie eine Auswahl seiner Zeichnungen und Holzschnitte. Dazu kommen endlich aus neuester Zeit Bildnisse und Büsten hervorragender Dresdner Bürger und Ehrenbürger, z. B. ein Bildnis Bismarcks von Lenbach, und zahlreiche Stadtbilder von Gotthardt Kühl, die in ihrer Art ein Gegenstück zu den Canalettoschen Ansichten Dresdens aus dem 18. Jahrhundert bilden.

DAS KÖRNER-MUSEUM im Körnerschen Hause Dresden-N., Körnerstraße 7, das dem Andenken Theodor Körners, Friedrich

Schillers und der Befreiungskriege gewidmet ist, enthält an Kunstwerken namentlich die Bildnisse Schillers, Dr. Körners und Minna Stocks von Anton Graff. Es wurde von Hofrat Dr. Peschel gegründet und ist seit 1886 Eigentum der Stadt Dresden.

DAS SCHILLING-MUSEUM umfaßt die Gipsmodelle sämtlicher Werke des Bildhauers Johannes Schilling, darunter das National-Denkmal auf dem Niederwald mit der Germania, die man hier weit besser sehen kann, als am Denkmal selbst, ferner das Hamburger Krieger-, das Triester Maximilians-, das Wiener Schiller-, das Leipziger Reformations-Denkmal u. v. a. Es ist 1908 in städtischen Besitz übergegangen und dürfte am besten in ein Museum der Dresdner Bildhauerschule umgewandelt werden.

DIE PRIVATEN SAMMLUNGEN Dresdens können wir im Anschluß hieran nur ganz kurz streifen. Sammler von alten Gemälden sind gegenwärtig kaum noch da. Unter den Sammlungen neuerer Gemälde erfreut sich die Galerie Johann Meyer, die in den 1870 er Jahren zusammengebracht wurde, eines Rufes, der auch über das Weichbild Dresdens hinausgeht. Sie umfaßt Gemälde deutscher, niederländischer und französischer Herkunft, namentlich ist die Schule von Fontainebleau in ihr durch einige gute Bilder vertreten. Landrat Dr. v. Dietel, dem die Galerie Meyer gehört, hat auch seit 1901 eine eigene Sammlung angelegt, welche Gemälde moderner deutscher, französischer und schottischer Künstler, graphische Blätter aller Länder und einige Skulpturen enthält. Sehr bedeutend ist weiter die Sammlung des Herrn Rothermundt, in der u. a. Menzel, Uhde, sowie die französischen Impressionisten und Neu-Impressionisten vertreten sind. Eine kleine Sammlung ganz auserlesener Meisterwerke von Böcklin, Menzel, den Meistern von Fontainebleau, Daumier und anderen besitzt Herr Louis Uhle. Eine Reihe moderner Meister, Degas, Leibl, Lomont, Stremel, Zorn und andere besitzt Woldemar v. Seidlitz, moderne französische Impressionisten hat Oscar Schmitz gesammelt, während in der umfänglichsten Privatsammlung Dresdens, der des Herrn Hermann Fahrig, namentlich die älteren Meister Achenbach, Defregger, Diez, Max, Schleich, Vautier, Voltz, Wenglein gut vertreten sind.

Daß Hand in Hand mit der Wohlhabenheit der Bewohner auch die Freude am eigenen Besitz in Dresden stark gewachsen ist, davon zeugte die Ausstellung moderner Kunstwerke aus Privat-

besitz, die der Sächsische Kunstverein im Oktober und November 1907 veranstaltete. Von gegen 60 Besitzern waren gegen 400 Kunstwerke ausgestellt, die in den letzten 20 Jahren erworben worden sind, und die Zahl der Kunstwerke hätte sich bequem verdoppeln lassen, wenn man es gewollt hätte.

Bemerkenswert sind weiter die Porzellansammlung des Herrn Oberstleutnant a. D. v. Haugk, die Sammlung alter Zinngeräte und Gemälde des Herrn Oberregierungsrates Dr. H. Demiani, die Sammlung alter Schlosser- und Schmiedearbeiten des Herrn Emil Kühnscherf, endlich auch die Sammlung alter Uhren des Herrn Robert Pleißner.

KUNSTAUSSTELLUNGEN. In dem Kunstleben Dresdens der letzten Jahre haben die Kunstausstellungen eine hervorragende Rolle gespielt. Sie sind keine ständige gewohnheitsmäßige Einrichtung wie in München oder Berlin, sondern werden jedesmal auf Grund eines besonderen Planes sorgfältig vorbereitet und haben auch das gesamte deutsche Kunstleben in mehr als einer Richtung wesentlich beeinflußt. Darum widmen wir ihnen hier einen besonderen Abschnitt.

Kunstausstellungen sind eine französische Erfindung. Die erste Ausstellung größeren Umfanges veranstaltete die Schule der schönen Künste zu Paris im Jahre 1763. Der Pariser Salon hat seitdem nicht wieder ausgesetzt und gilt noch heute als die hervorragendste künstlerische Veranstaltung. Auch die Kunstkritik hat alsbald eingesetzt; ihr Gründer war Denis Diderot, er gab von 1765—67 Berichte über den Salon, wobei er als Hauptgrundsatz die Naturwahrheit in der Kunst verfocht.

Wie die Dresdner Kunstakademie durchaus auf französischer Grundlage beruhte, richtete man alsbald auch nach dem Pariser Vorbild in Dresden alljährliche Kunstausstellungen ein. Die erste fand am 3. August 1764 statt, war aber nichts weniger als reichhaltig. Größere Bedeutung hatte erst die des Jahres 1767. Damals wurde der jungen Akademie zum ersten Male Gelegenheit gegeben, ihr Können öffentlich in größerem Umfange zu erweisen. Das Publikum nahm die Ausstellung mit lebhafter Teilnahme auf und besichtigte sie eifrig. Auch die Kunstkritik fand sich alsbald ein: regelmäßige Berichte wurden in der Bibliothek der schönen Wissenschaften veröffentlicht. Der Kritiker war allerdings zunächst einer

der ausstellenden Künstler selbst, nämlich der Architekt Krubsacius, der diese Berichte in der Hauptsache benutzte, um seine künstlerischen Grundsätze darzulegen und zu verteidigen. Die Ausstellungen wurden von 1767 regelmäßig am 5. März, dem Namenstag des Kurfürsten, eröffnet, sie fanden regelmäßig im zweiten Obergeschoß des Akademiehauses statt und dauerten zwei bis drei Wochen. Die Beschickung war allen Künstlern gestattet, nur waren den Akademikern besondere Räume vorbehalten. Ein gedruckter Katalog wurde wahrscheinlich zum ersten Male im Jahre 1805 ausgegeben. Nach Hasches Mitteilungen erfreuten sich die Ausstellungen je nach der Bedeutsamkeit der ausgestellten Arbeiten eines mehr oder minder zahlreichen Besuches, sie waren sogar zuweilen gedrängt voll.

Während der Kriegsjahre nach 1806 fielen die Ausstellungen, wie es scheint, eine Reihe von Jahren aus, sie wurden aber alsbald aufgenommen, als nach 1815 wieder ruhige Verhältnisse eingetreten waren. Diese Ausstellungen waren nicht sehr umfangreich; meistens beschränkten sie sich auf drei Räume. Merkwürdig erscheint uns, daß auch Kopien ausgestellt werden durften. Während noch in den 1760er Jahren die Aussteller ermahnt wurden, nicht bloß Kopien auszustellen, wird um 1830 jede Kopie nach einem bedeutenden Gemälde der Galerie als ein künstlerisches Ereignis aufgefaßt: Hofrat Böttiger widmet solchen Kopien in der Abendzeitung besondere lange Aufsätze. Wichtiger erscheint uns, daß auch kunstgewerbliche Erzeugnisse selbstverständlich zur Ausstellung zugelassen waren, daß z. B. die Königliche Porzellanmanufaktur zu Meißen regelmäßig ihre neuen Erzeugnisse in der akademischen Ausstellung vorführte. Der Kreis der Aussteller erweiterte sich mit der Zeit etwas, indem die Akademie ihre auswärtigen Mitglieder und auch noch andere auswärtige Künstler zur Beschickung aufforderte. Später beschränkte sich allmählich die Ausstellung auf die Malerei und die in wenigen Stücken vertretene Plastik, während das Kunstgewerbe allmählich ganz ausblieb. Ort der Ausstellung war in dieser Zeit das ehemalige Galeriegebäude des Grafen Brühl auf der Brühlschen Terrasse, auch Canaletto-Saal genannt, weil hier eine Zeitlang die Bilder Canalettos, die jetzt mit der Gemäldegalerie vereinigt sind, gesondert aufgehängt waren. Der Canaletto-Saal fiel dann mit dem zier-

lichen Café Torniamenti dem unglücklichen Akademiebau auf der Terrasse 1885—94 zum Opfer, so daß die akademischen Ausstellungen für eine Reihe von Jahren ausfielen. Inzwischen veranstaltete die Dresdner Kunstgenossenschaft in der Aula der Technischen Hochschule die drei internationalen Ausstellungen von Aquarellen, Pastellgemälden, Radierungen und Handzeichnungen, die das Dresdner Kunstleben mehr gefördert haben als die akademischen Ausstellungen. Auch die Dresdner Kunsthandlungen griffen damals lebhaft in das Dresdner Kunstleben ein. Bei Theodor Lichtenberg im Victoriahause sahen wir zuerst Max Klingers Brahms-Phantasie, die Blaue Stunde und die Kreuzigung Christi, auch hervorragende Gemälde von Fritz v. Uhde, Bilder von Munch, kurz zahlreiche Kunstwerke, die damals Aufsehen, auch wohl ehrliche Entrüstung erregten. Die Ernst Arnoldsche Hof-Kunsthandlung, die sich schon seit Ludwig Richters Jugendjahren um die Förderung des Dresdner Kunstlebens verdient gemacht hat, verbündete sich für einige Jahre mit der Münchner Sezession und gab dadurch neue willkommene Anregungen. Sogar der Sächsische Kunstverein, der damals nicht sehr fortschrittlich gesinnt war, gab doch ausnahmsweise auch einmal neuen Anschauungen Raum, indem er eine kleine Sonderausstellung von Gemälden Gotthardt Kühls veranstaltete, die großes Aufsehen erregten und zu lebhaften Auseinandersetzungen führten.

Als dann die neue Kunstakademie fertig geworden war, lebten noch einmal die alten akademischen Kunstausstellungen auf, indem eine solche 1895 in den beschränkten Räumen des akademischen Ausstellungspalastes auf der Brühlschen Terrasse veranstaltet wurde. In der Überladung der Wände bot sie einen unerfreulichen Anblick dar, aber wenigstens ein bedeutendes Hauptwerk enthielt sie: das Parisurteil von Max Klinger. Die akademischen Kunstausstellungen fanden damit als eine überlebte Einrichtung ihr Ende.

Seitdem aber haben die Dresdner Kunstausstellungen einen großartigen Aufschwung genommen. Er hängt unmittelbar zusammen mit dem Städtischen Ausstellungspalaste, der im Jahre 1894 fertig wurde, und mit der Förderung der Kunst durch die städtischen Behörden, die damals einsetzte. Oberbürgermeister Beutler hat von vornherein die Ansicht vertreten, daß eine weise Kunstpolitik für die Stadt förderlich und darum unbedingt nötig sei, und er hat diese Ansicht mit zielbewußter Tatkraft in die Tat umgesetzt.

Die städtischen Behörden gingen in der Folge mit der Regierung bei den Kunstausstellungen Hand in Hand und bei ihren Veranstaltungen fanden sich alle Kräfte einträchtig zusammen: die Künstlervereine, die hervorragendsten Architekten, die Direktoren der Museen, die Vertreter des Kunstgewerbes, die Kunstsammler, die Finanzwelt und die Presse. Diesem einmütigen Zusammenarbeiten ist der jugendfrische Aufschwung und der große Erfolg der neuen Dresdner Ausstellungen vor allem zu danken.

Der neue städtische Ausstellungspalast beherbergte im Jahre 1896 zuerst eine Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes, der eine Alte Stadt angegliedert war. Bei dieser Gelegenheit wurde das alte Kunstgewerbe, die Nachahmung der alten Stile, soweit die großen Ausstellungen in Frage kamen, endgültig zu Grabe getragen. An der Alten Stadt mit ihrer malerischen altertümelnden Schauseitenherrlichkeit hatten wir damals noch unsere herzliche Freude; sie hat wohl unser Verständnis und Empfinden für die Schönheiten der kleinen Städte und damit den Sinn für Heimatschutz und Denkmalpflege anregen helfen. Sicherlich gilt das für die echten alten Dorfhäuser, für das Museum ländlicher Kunst und für das Volkstrachtenfest, die ersten Veranstaltungen, in denen sich der Sinn für die heimatliche Volkskunde kräftig bekundete. Im Anschluß daran wurde dann auch der Verein für sächsische Volkskunde gegründet.

Die erste internationale Kunstausstellung zu Dresden im Jahre 1897 muß als epochemachend für Dresden bezeichnet werden. Hier wurde zum ersten Male der Grundsatz betont und in die Tat umgesetzt, daß es sich nicht um einen großen Kunstmarkt, sondern um eine Eliteausstellung handeln dürfe, und daß es auch nicht bloß gelte, diese ausgewählten Kunstwerke auszustellen, sondern auch Ausstellungskunst zu zeigen, durch die Art der Ausstellung, durch architektonische und dekorative Anregungen künstlerisch zu wirken und anzuregen. So wurde dann vor allem die große Haupthalle zum ersten Male und dann immer von neuem raumkünstlerisch ausgestaltet, und auch der nordöstliche Pavillon sowie die Räume zwischen ihm und der Eingangshalle nahmen an dieser Ausgestaltung teil. Im übrigen wurde mit dem durchgehenden roten Galerieton gebrochen, die Räume wurden durchgehends in verschiedenen Farbtönen gehalten, die geeignet schienen, die Ge-

mälde zur Geltung zu bringen. In diesen Fragen wie in der gesamten Anordnung bewährte sich die organisatorische Kraft und das Feingefühl Gotthardt Kühls, der alle Kunstausstellungen seit 1897 geleitet hat. Dabei wurde nicht bloß wie früher der Malerei, sondern auch der Plastik und nicht minder der graphischen Kunst die volle Aufmerksamkeit zugewendet, und geradezu ein reformatorisches Ereignis war es, daß seit Jahrzehnten zum ersten Male auch das Kunstgewerbe wieder zu den Kunstausstellungen herangezogen wurde. Ausschließlich das moderne. Die Dresdner Ausstellungen haben in erster Reihe dem modernen Kunstgewerbe durch die Tat die Bahn gebrochen. Auch für irgend eine besondere Veranstaltung wurde jedesmal Sorge getragen.

Bei der Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 wandelte Paul Wallot die Haupthalle in einen Garten um, in dessen Grün die Plastik in vorzüglicher Weise zur Geltung kam. Zum ersten Male trat die belgische Plastik in imponierender Fülle auf den Plan, vor allem wurde neben den Werken von van der Stappen, Jef Lambeaux, Lagae, Samuel, Dubois usw. das gesamte Lebenswerk Konstantin Meuniers vorgeführt, ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges. Auch das erste geschlossene Auftreten der Worpsweder erregte lebhafte Aufmerksamkeit. Weiter sahen wir mit Staunen die modernen französischen Zimmereinrichtungen, zum Teil mit Wanddekorationen von A. Besnard, dazu die keramischen Erzeugnisse von Bigot, Dalpayrat und Lebros die Gläser von Tiffany, auch das neue Kopenhagener Porzellan und sonstige Erzeugnisse moderner dekorativer Kunst.

Im Jahre 1899 stattete Julius Gräbner die große Mittelhalle aus, wobei er namentlich durch kräftige Farbengegensätze wirkte. Besondere Säle hatten Adolf Hildebrand und Max Klinger inne: von jenem waren mehr als zwanzig Werke zu sehen, darunter seine Luna, Max Klinger stellte zum ersten Male das Riesengemälde Christus im Olymp, die Amphitrite und die erste Fassung des Dramas aus. Wertvolle besondere Veranstaltungen kunstgeschichtlicher Art waren: die Cranach-Ausstellung von Carl Wörmann und die Ausstellung von Altmeißner Porzellan. Das moderne Kunstgewerbe war durch eine ganze Reihe von deutschen Künstlern vertreten: die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München — Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok,

Bruno Paul, Karl Bertsch und Otto Ubbelohde, ferner Hans E. v. Berlepsch und Martin Dülfer aus München, Hermann Billing und Max Läuger aus Karlsruhe, Otto Eckmann aus Berlin, Karl Groß und Otto Gußmann aus Dresden traten zum ersten Male auf.

Die dritte dieser großen internationalen Kunstausstellungen im Jahre 1901 brachte als Hauptwerk das gewaltige Grabdenkmal von Bartholomé in Paris, für welches Wilhelm Kreis die große Halle in geradezu monumentaler Weise umgestaltet hatte — die bedeutendste Raumwirkung, die in diesem Raume bisher erzielt worden ist. Die Sonderausstellungen von Auguste Rodin und dem genialen Keramiker Jean Carriès, das Kolossalrelief in Steinzeug die Bäcker von Alexandre Charpentier, eine interessante Bildnisausstellung, zu der auch Werke alter Meister herangezogen waren, und wiederum eine umfängliche Schaustellung modernen Kunstgewerbes gaben der Ausstellung ihr besonderes Gepräge.

Das Jahr 1902 brachte dann eine Bauausstellung, und das Jahr 1903 die bedeutsame Deutsche Städteausstellung, deren Grundgedanke vom Oberbürgermeister Beutler herrührte und von den deutschen Städten freudig aufgenommen wurde. In der Haupthalle, die Fritz Schumacher entsprechend gestaltet hatte, sahen wir eine Nachbildung des großartigen Brunnens von Longuelune und Mattielli aus dem Garten des ehemaligen Marcolinischen Palais in Dresden-Friedrichstadt, das zum Stadtkrankenhause umgewandelt worden ist. Der Kunst waren in dieser Ausstellung zwei besondere umfängliche Abteilungen eingeräumt: eine für den Städtebau und eine für Architektur, Plastik und Kunstgewerbe alter und neuer Zeit, soweit sie mit den Städten in Beziehung stehen. Von beiden sind nachhaltige Anregungen für die Gegenwart ausgegangen. Im akademischen Ausstellungspalast veranstaltete die Dresdner Kunstgenossenschaft gleichzeitig eine Sächsische Kunstausstellung und eine Ludwig Richter-Ausstellung, die das Andenken an diesen berühmten Dresdner Künstler im Jubiläumsjahre seiner Geburt nachhaltig belebt hat.

Die Große Kunstausstellung des Jahres 1904 unterschied sich von ihren Vorgängerinnen dadurch, daß sie sich wieder auf die deutsche Kunst beschränkte. Außer den gewohnten Abteilungen für Malerei, graphische Kunst, Plastik und Kunstgewerbe umfaßte sie namentlich eine interessante kunstgeschichtliche Abteilung des

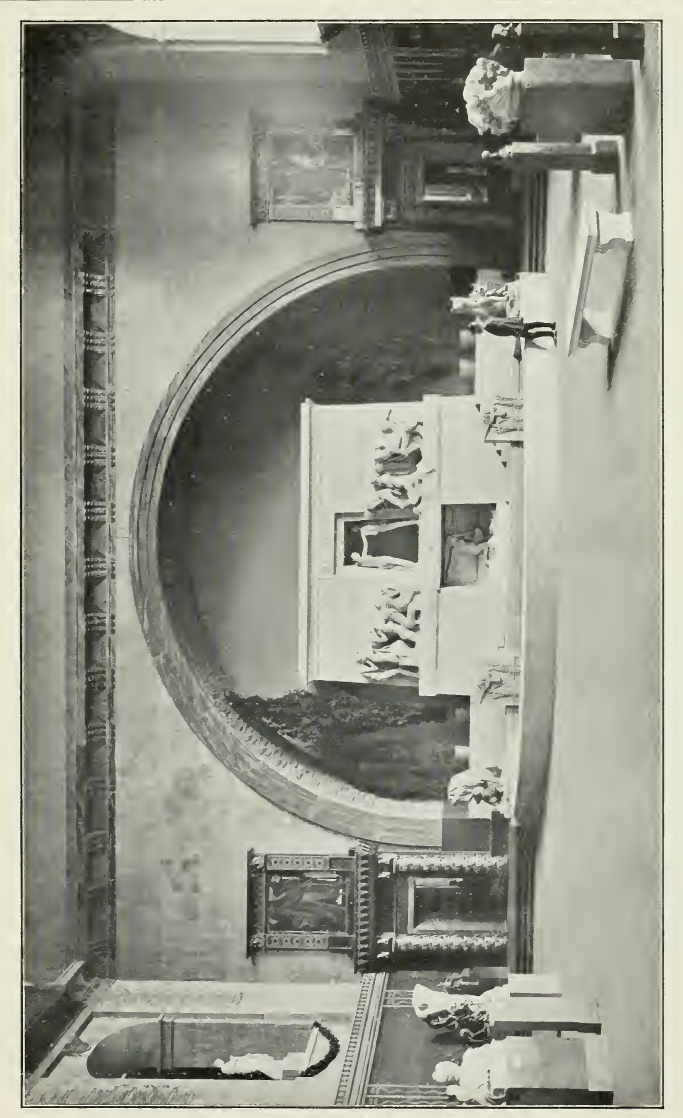


Abb. 181 Die Große Halle des Städtischen Ausstellungspalastes im Jahre 1901 — Raumgestaltung von Wilhelm Kreis — in der Mitte das Grabdenkmal Aux Morts von Bartholomé — dekorative Gemälde von Otto Gußmann

19. Jahrhunderts, welche auch als Vorläuferin der Großen Berliner Hundertjahr-Ausstellung deutscher Kunst Bedeutung gewonnen hat, ferner eine reizvolle Empireausstellung und als neuen Zweig künstlerischer Betätigung zwei Gärten: einen Biedermeiergarten von Karl Graff und Max Bertram und einen modernen Kaffeegarten von Wilhelm Kreis und Friedrich Bouché. In der plastischen Abteilung war dem Dresdner Robert Diez eine Sonderausstellung zugebilligt. Ähnlich stellte sich die Kunstausstellung des Jahres 1908 dar, für die Hans Erlwein sämtliche Räume in neuer eigenartiger Weise ausgestaltet hatte. Sie brachte u. a. zwanzig Sonderausstellungen, darunter eine des Bildhauers Georg Wrba, und eine historische Schau: Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten.

Epochemachend unter diesen Dresdner Ausstellungen war die Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung im Jahre 1906, die sich der Zahl nach an die beiden Münchner Ausstellungen 1876 und 1887 anschloß, sich aber grundsätzlich von ihnen dadurch unterschied, daß sie nur das moderne Kunstgewerbe veranschaulichte, jegliche Stilnachahmung aber grundsätzlich ausschloß. Die große Halle war dabei für eine evangelische Kirche — von Fritz Schumacher — und einen katholischen Kirchenraum von Berndl in München aufgeteilt. Die Ausstellung umfaßte in der Abteilung Kunst und Kunsthandwerk 142 vollständig ausgestattete Räume aller Art, darunter einen protestantischen, einen katholischen und einen israelitischen Kirchenraum, ferner einen Friedhof mit einer Kapelle und zahlreichen Grabdenkmälern, je eine Abteilung für die kunstgewerblichen Schulen und für kunstgewerbliche Einzelerzeugnisse, in der Abteilung Kunstindustrie je eine Abteilung für kunstindustrielle Vorbilder, für Materialgruppen, für kunstindustrielle Maschinen und Werkstätten. Dazu kamen noch zwei bedeutsame und umfangreiche Abteilungen für Volkskunst und für das Kunstgewerbe der Vergangenheit. Außenarchitektur und Innenraumkunst, Malerei und Plastik, sowie das gesamte Kunstgewerbe im Dienste der Raumkunst, Gartenkunst, Kunstphotographie, Juwelierkunst, Buchgewerbe, das Eigenkleid der Frau und was sonst irgend mit künstlerischer Kultur in Beziehung steht — alles das kam zur Geltung. Wir sahen Trau- und Ausschußzimmer, Vorzimmer, Museumsräume, Festräume, eine Bibliothek, Musiksäle, Wohn-,



Abb. 182 Inneres einer modernen protestantischen Kirche
Von Fritz Schumacher (Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906)

Speise-, Schlaf-, Jagd- und Spielzimmer, ein Bad, eine ganze Dorfschule, Arbeiterwohnhäuser, Bauernhäuser und Bauernstuben aus ganz Deutschland, ferner das sächsische Haus von Wilhelm Kreis, eine Porzellangalerie, künstlerisch eingerichtete Läden, einen keramischen Wintergarten, wir sahen eine ganze Tischlerei mit ausschließlich Maschinenbetrieb, ein Modelltheater mit elektrischem Betrieb, wir sahen die Arbeiten kunstgewerblicher Schulen aus Preußen, Sachsen, Württemberg und Baden, soweit sie sich auf Arbeit in einem bestimmten Material — nicht auf Zeichnungen — erstreckten, eine gediegene Sonderausstellung des deutschen Buchgewerbes u. a. m. Fürwahr eine glänzende Heerschau der deutschen Kunstindustrie und des deutschen Kunstgewerbes, soweit sie sich von der Nachahmung der alten Stile freigemacht haben.

Bestimmend für die Ausstellung war, daß in der Hauptabteilung allein die Künstler, nicht wie bisher die Fabrikanten und Handwerker die Führer waren, wodurch sie das einheitlich geschlossene künstlerische Gepräge erhielt, das ihren glänzenden Erfolg herbeiführte. Die künstlerischen Grundsätze aber waren und sind noch heute: echtes Material, keine Surrogate, keine Imitation; gediegene Arbeit, Sachstil, d. h. die Formen entsprechend aus dem Zweck der Gegenstände und aus dem Material entwickelt. Auf diesen Grundlagen beruht die Schönheit, nicht aber auf den Verzierungen, die in den meisten Fällen überflüssig sind. Die weitere Entwickelung dieser Grundsätze aber ergibt sich aus dem persönlichen Empfinden der Künstler, die Zweck, Material und Arbeitsweise durch ihre Ausbildung und durch eigene Arbeit im Material kennen müssen, und aus dem Empfinden unserer Zeit, das ein Recht auf eigene Formen hat, so gut wie jede andere voraufgehende Periode.

FRISCHES LEBEN. Die Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 bedeutete den Sieg der modernen kunstgewerblichen Bewegung. Die Befehdung der neuen Grundsätze durch die Vertretung der alten Richtung hat daran nichts zu ändern vermocht: den Beweis dafür lieferte die umfängliche Ausstellung München 1908, die durchaus auf modernem Boden stand. Dresden hat sich in dieser kunstgewerblichen Bewegung wie überhaupt auf dem Gebiete der künstlerischen Kultur eine führende Stellung errungen. In Dresden gründete Ferdinand Avenarius 1887 den Kunstwart, der seitdem unermüdlich für Verbreitung



Abb. 183 Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906
Hof im Sächsischen Hause von Wilhelm Kreis — David von August Hudler

gediegener Kunst und für Ausdruckskultur tätig gewesen ist; aus seiner Arbeit gingen der Bund „Heimatschutz“, den Paul Schultze-Naumburg 1904 in Dresden gründete, und der „Dürerbund“ hervor. In Dresden, wo schon 1852 der „Gesamtverein deutscher Geschichts- und Altertumsvereine“ entstand und das Germanische Museum als eine nationale Anstalt erklärt wurde, trat weiter im Jahre 1900 zum erstenmal der Tag für Denkmalpflege zusammen, wo Cornelius Gurlitt zum erstenmal die neuen Grundsätze der Denkmalpflege und der Restaurierung alter Bauten aufstellte und verfocht. Hier tagte weiter 1901 der erste deutsche Kunsterziehungstag. Sodann erstand in Dresden der größte kunstgewerbliche Betrieb, nämlich „Die deutschen Werkstätten für Handwerkskunst“, die im Verein mit den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G. Berlin, München und Bremen“, ebenso wie die „Werkstätten für den deutschen Hausrat“ in Dresden den guten modernen Geschmack vertreten, und hier hat der 1908 gegründete „Deutsche Werkbund“, der die vorwärtsstrebenden Kräfte deutschen kunstgewerblichen und kunstindustriellen Schaffens in sich vereinigt, seine ständige Geschäftsstelle. Hier ist weiter der Sitz der im Jahre 1907 gegründeten „Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe“, die mit Rat und Tat an der Ausbreitung eines gediegenen Geschmacks und an der Durchdringung von Gewerbe und Industrie mit künstlerischen Grundsätzen arbeitet. Dresden ist endlich auch der Sitz des Bundes „Sächsischer Heimatschutz, Landesverein zur Pflege heimatlicher Natur, Kunst und Bauweise“, der unter Leitung von Karl Schmidt erfolgreich für die heimatliche Überlieferung im Bauwesen sowie im Handwerk und für die künstlerische Weiterentwickelung auf Grund der modernen Bedürfnisse, nicht minder für den Schutz der heimischen Naturdenkmäler arbeitet. Das am 15. März 1909 veröffentlichte sächsische Gesetz gegen die Verunstaltung von Stadt und Land, das beste, das bisher in Deutschland erschienen ist, wird ihm dabei gute Dienste tun.

Nicht zu unterschätzen ist, daß auch der Sächsische Kunstverein in den letzten Jahren starke Anstrengungen gemacht hat, um durch gediegene große Sonderausstellungen den Kunstsinn weiter zu stärken, und daß im Wettbewerb mit ihm die privaten Kunstsalons Ernst Arnold — besonders wieder seit der Einrichtung der vornehmen Galerie Ernst Arnold — und Emil Richters



Abb. 184 Dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906
Einfaches Zimmer von Richard Riemerschmid ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst

Kunstsalon neuerdings auch die Dresdner Kunstgenossenschaft in ihrem neuen Künstlerheim (einem Bau von Richard Schleinitz, der 1908 fertig wurde) immer wechselnde Ausstellungen bieten. An der Erziehung zur Kunst aber arbeiten tatkräftig der Dresdner Zeichenlehrerverein und der Kunstgewerbeverein, der neuerdings besonders durch seine Fachausstellungen die Kunsthandwerker zu fördern und den Geschmack des Publikums für gediegene Handarbeit zu heben sucht.

So sind in Dresden zahlreiche Kräfte am Werk, die seinen alten Ruhm als eine der hervorragendsten deutschen Kunststätten hochzuhalten und zu mehren redlich bemüht sind. Darum: Glück auf für die Zukunft!

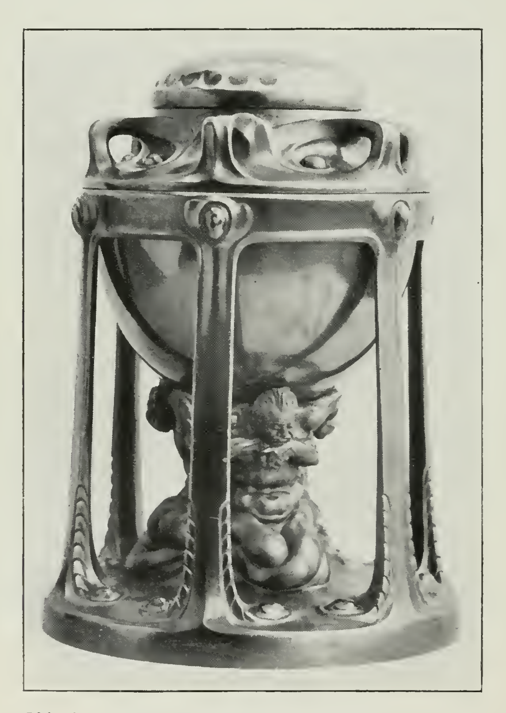


Abb. 185 Abstimmungs-Urne des Rates zu Dresden von Fritz Schumacher

VERZEICHNIS DER WICHTIGEREN BENUTZTEN WERKE

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 21.—23. Heft. Dresden von Cornelius Gurlitt. (C. C. Meinhold u. Söhne, Dresden 1903.)

Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, herausgegeben von Hubert Ermisch. 1.—30. Bd. (Wilhelm Bänsch, Dresden.)

Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens. 1.—21. Heft. (Wilhelm Bänsch, Dresden.)

Dresdner Geschichtsblätter, herausgegeben vom Verein für Geschichte Dresdens. (Wilhelm Bänsch, Dresden.)

Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens. (Wilhelm Bänsch, Dresden.)

Die Bauten, Technischen und Industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben vom Sächs. Ingenieur- und Architektenverein und vom Dresdner Architektenverein. (C. C. Meinhold u. Söhne, Dresden 1878.)

Festschrift zum 75jährigen Jubiläum des Kgl. Sächs. Altertumsvereins. (Wilhelm Bänsch, Dresden 1900.)

Dr. Walther Dietrich: Beiträge zur Entwicklung des bürgerlichen Wohnhauses in Sachsen im 17. und 18. Jahrhundert. (Gilbersche Verlagsbuchhandlung Eugen Twietmeyer, Leipzig 1909.)

E. am Ende: Der Kgl. Große Garten bei Dresden in Vergangenheit und Gegenwart. (v. Zahn und Jänsch, Dresden 1887.)

Gebr. Erbstein: Der Eisenschneider Paul Walther.

Max Förster: Die Geschichte der Dresdner Augustus - Brücke. (A. Dressel, Dresden 1902.)

Cornelius Gurlitt: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Nr. 29. (Max Niemeyer, Halle 1890.)

— Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. (Ebner u. Seubert, Stuttgart 1887).

Paul Haake: König August der Starke. (R. Oldenbourg, München 1902.)

Berthold Händcke: Studien zur Geschichte der Sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. (Erwin Händcke, Dresden 1903.)

Hermann Hettner: Kleine Schriften. (Friedr. Vieweg u. Sohn, Braunschweig 1884.)

Richard Korn: Kriegsbaumeister Graf Rochus zu Lynar, sein Leben und sein Wirken. (C. Heinrich, Dresden.)

Dr. ing. Paul Klopfer: Christian Traugott Weinlig und die Anfänge des Klassizismus in Sachsen. (Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1905.)

Constantin Lipsius: Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. (Verlag der Deutschen Bauzeitung, Berlin 1880.)

Dr. ing. Walter Mackowsky: Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen. (Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1904.)

Gustav Otto Müller: Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. (Wilhelm Hoffmann, Dresden 1895.)

Otto Richter: Abriß der geschichtlichen Ortskunde von Dresden. (Beiheft zu dem Atlas zur Geschichte Dresdens.)

— Geschichte der Stadt Dresden. I. Dresden im Mittelalter. Veröffentlichung des Vereins für Geschichte Dresdens. (Wilhelm Bänsch, Dresden 1900.)

Otto Richter: Geschichte der Stadt Dresden in den Jahren 1871—1902. (von Zahn u. Jänsch, Dresden.)

O. E. Schmidt: Kursächsische Streifzüge. 3 Bde. (Fr. Wilh. Grunow, Leipzig 1902.)

Paul Schumann: Nosseni und die Walther. (Sonderdruck im Selbstverlag 1907.)

— Barock und Rokoko. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Beziehung auf Dresden. (E. A. Seemann, Leipzig 1885.)

— Führer durch die Architektur Dresdens. (Gilbersscher Verlag Eugen Twietmeyer, Leipzig 1900.)

Jean Louis Sponsel: Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle. (Wilhelm Bänsch, Dresden 1901.)

— Die Frauenkirche zu Dresden. (Wilhelm Bänsch, Dresden 1903.)

— Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kändler. (Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1900.)

— Johann Melchior Dinglinger und seine Werke. (J. B. Metzlersche Buchdruckerei 1904.)

Richard Steche: Hans von Dehn-Rothfelser. (Dresden 1877.)

Pastor Dr. E. Sulze: Die Dreikönigskirche zu Neustadt-Dresden. (Carl Höckner, Dresden 1889.)

Karl Wörmann: Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Johannes Ziekursch: Sachsen und Preußen um die Mitte des 18. Jahrhunderts. (M. u. H. Marcus, Breslau 1904.)

Ernst Zimmermann: Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. (Georg Reimer, Berlin 1908.)

NAMEN- UND SACHREGISTER

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN.

Format 17×24 cm. Nr. 1–38.

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 3. Aufl. 185 S. m. 150 Abb. M. 3.—
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Aufl. 164 S. m. 137 Abb. M. 3.—
3. **Rom in der Renaissance.** Von E. Steinmann. 3. Aufl. 220 S. m. 165 Abb. M. 4.—
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Aufl. 105 S. m. 144 Abb. M. 3.—
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 S. m. 181 Abb. M. 4.—
6. **Paris.** Von G. Riat. 204 S. m. 180 Abb. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 116 S. m. 114 Abb. M. 3.—
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 141 S. m. 119 Abb. M. 4.—
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 188 S. m. 152 Abb. M. 4.—
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 136 S. m. 139 Abb. M. 3.—
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 201 S. m. 103 Abb. M. 4.—
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. m. 81 Abb. M. 3.—
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 131 S. m. 97 Abb. M. 3.—
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 140 S. m. 121 Abb. M. 4.—
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. m. 111 Abb. M. 3.—
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 182 S. m. 140 Abb. M. 4.—
17. **Bologna.** Von L. Weber. 156 S. m. 120 Abb. M. 3.—
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 176 S. m. 139 Abb. M. 4.—
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 112 S. m. 103 Abb. M. 3.—
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Aufl. 260 S. m. 223 Abb. M. 4.—
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 160 S. m. 139 Abb. M. 4.—
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. m. 103 Abb. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 190 S. m. 125 Abb. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. 126 S. m. 103 Abb. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. 164 S. m. 117 Abb. M. 3.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. m. 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 222 S. m. 148 Abb. M. 4.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 124 S. m. 80 Abb. M. 3.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 177 S. m. 140 Abb. M. 3.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 227 S. m. 145 Abb. M. 4.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 136 S. m. 118 Abb. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 126 S. m. 105 Abb. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. m. 143 Abb. M. 4.—
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 152 S. m. 126 Abb. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weese. 248 S. m. 160 Abb. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 142 S. m. 120 Abb. M. 3.—
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 184 S. m. 85 Abb. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 216 S. m. 188 Abb. M. 4.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm.

41. **Athen.** Von E. Petersen. 256 S. m. 122 Abb. M. 4.—
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 S. m. 121 Abb. M. 3.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 S. m. 180 Abb. M. 4.—
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 164 S. m. 118 Abb. M. 3.—
45. **Soest.** Von H. Schmitz. 143 S. m. 114 Abb. M. 3.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 351 S. m. 185 Abb. M. 4.—
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 179 S. m. 161 Abb. M. 3.—
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. Mit 200 Abb. (Unter der Presse)

